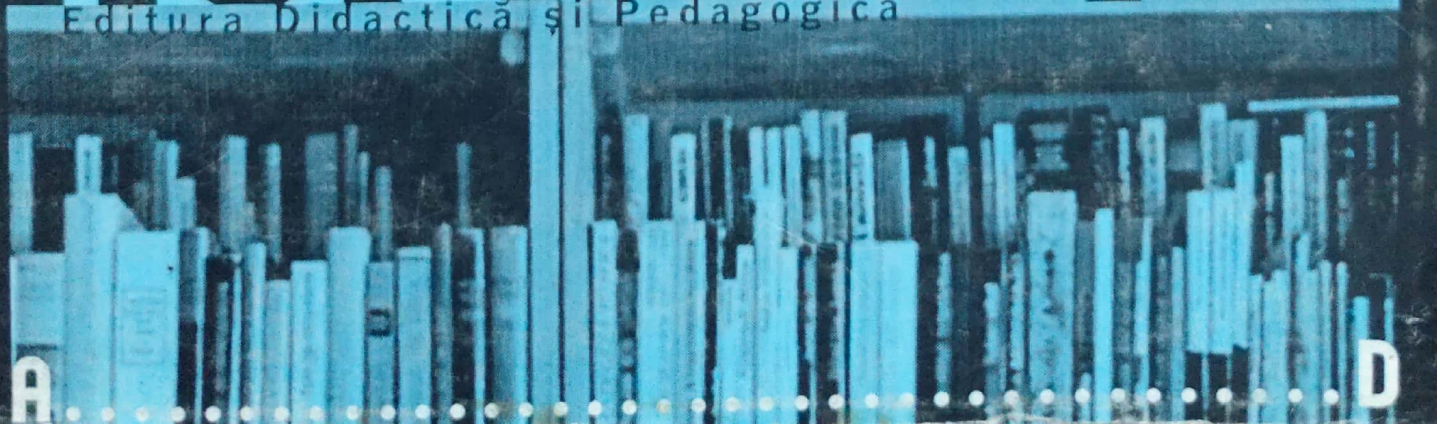
DICȚIONAR ANALITIC DE OPERE LITERARE ROMÂNEȘTI

Coordonator: Ion Pop

Editura Didactică și Pedagogică



Scanned with OKEN Scanner

Dicționar analitic de opere literare românești

vol. I

A-D

Scanned with OKEN Scanner

Vol. I
A-D

ISBN-973-30-3245-X
© Toate drepturile asupra acestei ediții sînt rezervate Editurii Didactice și Pedagogice R. A., București
Redactor: Irina Petraș
Tehnoredactare computerizată: Luciana Lupșa și Mihaela Ursa
Coperta: Mircea Baciu

Scanned with OKEN Scanner

DICȚIONAR ANALITIC DE OPERE LITERARE ROMÂNEȘTI

A-D

Coordonare și revizie științifică:
Ion Pop

Editura Didactică și Pedagogică R. A., București

Scanned with OKEN Scanner

Autori:

Georgeta Antonescu (G.A.)
Leon Baconsky (L.B.)
Ştefan Borbély (Şt.B.)
Ioana Bot (I.B.)
Nicolae Bot (N.B.)
Corin Braga (C.B.)
Cornel Căpuşan (C.C.)
Sanda Cordoş (S.C.)
Doina Curticăpeanu (D.C.)
Sergiu Pavel Dan (S.P.D.)
Vasile Fanache (V.F.)
† Livia Grămadă (L.G.)
Sara Iercoşan (S.I.)
Mircea Muthu (M.M.)
Laura Pavel (L.Pv.)
Gheorghe Perian (Gh.P.)
† Ioana Em. Petrescu (I.Em.P.)
Liviu Petrescu(L.P.)
Dumitru Pop (D.P.)
Ion Pop (I.P.)
Cornel Robu (C.R.)
Lionel Decebal Roşca (L.D.R.)
Octavian Şchiau, (O.Ş.)
Ion Şeuleanu (I.Ş.)
Călin Teutişan (C.T.)
Silvia Tomuş (S.T.)
Mihaela Ursa (M.U.)
Ion Vartic (I.V.)
Vasile Voia (V.V.)

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Lucrarea de față — prima de acest gen dintre cercetările românești cu caracter enciclopedic — își propune să ofere unui public foarte larg, de la profesori și cercetători ai literaturii noastre, la studenți și elevi ori la toți cei interesați de creația beletristică națională, un amplu repertoriu de opere reprezentative, ilustrînd evoluția poeziei, prozei și dramaturgiei, de la origini pînă în actualitatea imediată. Concepută în mai multe volume, ea urmează să contureze, în final, o *bibliotecă esențială a literaturii române*, așa cum poate fi ea aproximată la această oră. Nu va fi vorba, așadar, de o cuprindere exhaustivă a textelor publicate vreme de cîteva secole, ci, inevitabil, de o selecție exigentă, operată într-un spațiu extrem de diversificat ca forme de relief, întemeiată mai întîi de toate pe criteriul valorii estetice, însă ținînd seama și de o anumită semnificație de reper istorico-literar, vie în conștiința cititorului de azi sau reactualizată în vederea unei cît mai clare orientări în universul literar moștenit.

Ca orice opțiune, nici cele ale autorilor acestui *Dicționar* nu vor fi putut să evite un anumit procent de subiectivitate: cutare scriitor merita — se va spune — să fie reținut cu o altă operă decît cea înregistrată aici, respectiva scriere ar fi admis și alte unghiuri de abordare etc. Conștienți de relativitatea oricărei alegeri, am încercat, totuși, să nu nedreptățim autori și cărți de autentică valoare, recunoscuți ca atare de critica și istoria literară sau bucurîndu-se de un ecou durabil în rîndurile publicului cititor. Nu este, desigur, exclusă nici posibilitatea unor omisiuni, după cum e de prevăzut apariția, pe parcursul tipăririi lucrării noastre, a altor titluri demne de a fi înscrise în eventuale următoare ediții ale sale. Pe scurt, lucrarea noastră este ceea ce poate fi ea *acum*. În orice caz, ne-am străduit ca perspectiva deschisă spre spațiul literar românesc să fie cît mai aproape de realitate, cît mai obiectivă, evitînd deformările grave de situare și evaluare.

Așa cum indică și titlul, *Dicționarul* de față nu este o lucrare pur descriptivă și de informație istorico-literară, ci și una *analitică*. Aceasta vrea să spună că articolele care-l alcătuiesc, prezentînd volume de versuri, proză sau teatru, dar și poeme, schițe, nuvele, piese teatrale reprezentative pentru întregul unei opere, oferă, în afara datelor de istorie literară (geneză, eventuale variante, publicarea textului în reviste sau volume), și o interpretare vizînd conturarea unei perspective critice complexe (descifrarea „mesajului", lectura universului imaginar, evidențierea structurilor specifice ale limbajului, situarea în contextul creației scriitorului, raportări la literatura națională și universală etc.). Menționarea edițiilor scrierii respective și a principalelor referințe critice completează imaginea.

Este, oarecum, de la sine înțeles că, în interiorul acestei scheme de organizare a articolelor, lecturile propuse își păstrează un anumit spațiu de libertate metodologică și stilistică, imposibil de adus la un strict numitor comun; între atîtea voci, timbrul neutru este, de fapt, nu doar greu de atins, ci chiar de nedorit. Ar fi de adăugat aici și observația că dimensiunea unor articole nu reflectă în mod mecanic poziția unei opere sau a alteia în ierarhia valorilor: este, iarăși, o chestiune de stil personal al abordării pe care n-am vrut să-l îngrădim între limite rigide.

Scanned with OKEN Scanner

Proiectat cu mai bine de un deceniu în urmă în cadrul Catedrei de literatură română, comparată şi teoria literaturii a Facultăţii de Litere clujene, într-o formulă mai restrînsă, în care literatura contemporană îşi găsea un spaţiu extrem de redus, *Dicţionarul,* rămas în şantier, a putut fi reluat şi amplificat pînă la forma actuală graţie reorganizării, în anul 1995, a cercetării ştiinţifice pe bază de centre sprijinite de Ministerul Educaţiei Naţionale şi de Ministerul Tehnologiei şi Cercetării Ştiinţifice şi coordonate de Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice Universitare. Acestor înalte foruri, precum şi conducerii Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj, care au făcut posibilă realizarea lucrării noastre, le adresăm mulţumirile cele mai vii.

Încheierea acestui prim volum al *Dicţionarului analitic de opere literare româneşti* nu marchează, desigur, decît pasul iniţial pe un drum încă lung, care ne aşteaptă în anii imediat următori. Îl facem cu speranţa că el va însemna un cîştig, fie şi modest, în cunoaşterea, înţelegerea şi mai dreapta preţuire a valorilor literaturii noastre.

Cluj-Napoca, noiembrie 1997

ION POP

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DOLR

A - D

A

ABSENȚII — Roman de Augustin Buzura, Editura Dacia, Cluj, 1970. Roman de factură psihologică, *Absenții* are ca protagonist un personaj din categoria hiperlucizilor, medicul psiholog Mihai Bogdan, predestinat, prin structură, dar și prin profesie, spre dense și severe momente de autoanaliză. Un astfel de moment, dar — e de presupus — de o mai mare deschidere (întrucît antrenează, prin retrospecție, întreaga biografie a personajului) și de o mai mare intensitate (fiind apogeul unei stări de criză), constituie substanța romanului. Aflat, la aproximativ treizeci de ani (o vîrstă ea însăși critică, de trecere — anevoioasă și dureroasă — spre personalitatea matură), în „acel punct zero, punct alb, de frontieră", Mihai Bogdan parcurge în răstimpul unei seri ploioase, în singurătatea propriei odăi, o „haotică și nedorită incursiune în timpul meu trecut", în „vechiul și perfectul meu labirint".

Dacă procesul de analiză se declanșează fără voie și se desfășoară, mai apoi, prin asociații libere de stări, imagini, evenimente, traducînd narativ fluxul sinuos al unei conștiințe în derivă, există cîteva constante menite să asigure coerența de sens a introspecției. Avînd varii motivații de ordin personal, criza de identitate a personajului e statuată într-un cadru metafizic. Conștiința „dimensiunii micronice" a ființei umane, confruntarea permanentă a acesteia cu o implacabilă, „stupidă limită" conduc la un incurabil rău de existență. Întrebărilor de mare gravitate („Dar eu cum sînt? Ce sînt? La ce sînt bun?") nu li se poate da decît un răspuns descurajator: „sînt un nimic lucid, conștient". În plan individual, zădărnicia (universală) a ființei umane este resimțită și echivalată de către personaj cu eșecul, ratarea, moartea psihică (aceasta din urmă fiind una dintre temele majore, detectabilă în toate romanele lui A. B.): „mă atîrn bolnăvicios de convingerea că trebuie să se întîmple ceva care să mă sustragă morții psihice, vieții vegetative dirijate de la un pupitru de comandă învechit, anacronic". Or, singura modalitate de rezistență și de sustragere o constituie inadaptarea, susținută programatic și devenită *modus vivendi*. În debutul solilocviului, Mihai Bogdan primește avertismentul uneia dintre propriile sale fantasme: „Mereu ești împotrivă. Mereu te agiți. Ai spus că o viață întreagă ai să fii nemulțumit. Da sau nu? Ești însă singur pe baricadă. Ridicol de singur. Toți și-au dat seama că nu e bine și, mai ales, nu e practic să mergi împotriva curentului.../ .../ Nu e bine să fii absent...", însă doar absența din mecanismul social uniformizant (inadaptarea) este cea care asigură prezența, în sens de consistență individuală, prin ea insul capătă rost. Totuși, această valorificare existențială a izolării (în înțeles de condiție superioară) nu scutește individul de trauma singurătății și nici de sentimentul falimentului personal. Neavînd puterea de a-și transforma inadaptarea într-un triumf, Mihai Bogdan rămîne, în propriii săi ochi, un înfrînt. Mai multe planuri de viață concură în a-i întreține o asemenea stare. Astfel, imaginile părinților sînt chemate să explice ereditar traseul anxios al eroului: „Mă gîndeam la tata: biet miner ce murise în chinuri groaznice din cauza silicozei, la mama — femeie care o viață întreagă nu fusese scutită de bătaie și care, atunci, umbla de la o rudă la alta plîngînd și, intrată definitiv în noaptea eternă, spunînd că dorește să se mărite, se dezbrăca, ieșea în stradă, arătîndu-și trupul uscat, emaciat, diverșilor trecători, cerîndu-le să-i confirme că este frumoasă". În plan sentimental, rememorarea înregistrează un șir de eșecuri, culminînd cu moartea logodnicei Magda (ea însăși o ființă fragilă, traumatizată), prilej al unor întrebări de rezonanță holbaniană: „Dacă Magda voise cu adevărat să moară?". Profesional, acolo unde părea sortit, prin vocație, unei împliniri de excepție, personajul este nevoit să-și contabilizeze, de asemenea, eșecul; creativitatea sa reală este strivită de ierarhia rigidă a institutului, unde singur Profesorul are dreptul la expresie și la celebritate: „Sînt, fără să vreau, un fel de rob al său. N-am reușit să-mi cîștig independența prin muncă. Toate lucrările reușite, toate micile mele descoperiri le-a semnat și el și cine mă poate crede că de fapt eu sînt autorul?" Confruntarea cu sine a personajului

Scanned with OKEN Scanner

este întreruptă, în cîteva rînduri, de prezențe străine, exterioare, tot atîtea dovezi ale imposibilității dialogului cu ceilalți. Din camera alăturată, Mihai Bogdan primește replica vecinului său, un fost profesor de istorie, ratat și alcoolic, ce — într-o confesiune paralelă, pe rînd patetică, mucalită, agresivă — își explică propriul eșec existențial: „Tot ce-am crezut s-a dovedit a fi un mare rahat; atîtea idei pe care le socotisem frumoase s-au făcut țăndări! Frica nu mi-a mai putut ieși din oase. Frica și greața. Sînt un invalid incurabil." Mai mult decît sonor, în odaie pătrund, pentru scurte vizite, doctorul Nicolae, prietenul lui Bogdan, și un fost profesor de liceu, dl. Jules; cum Nicolae e suspect de a se fi adaptat sistemului, trădînd credința comună, iar profesorul prezintă o stranie formă de demență senilă, cei doi — altădată repere majore în existența doctorului — nu fac decît să-i amplifice izolarea și angoasa. Înstrăinării de sine i se adaugă, rezonator, înstrăinarea de ceilalți. Dacă identitatea nu poate fi recucerită pe o cale rațională, analitică (ce nu face decît să adîncească rupturile) ea găsește un nucleu de stabilitate într-o „experiență halucinantă", petrecută în adolescență, atunci cînd personajul a avut prima tentativă de a-și domina spaimele. Ritualul magic pe care l-a trecut cu scopul de a-și exorciza, pentru totdeauna, frica (singur în pădure, la miezul nopții, a fiert o pisică neagră), l-a dus în pragul unei viziuni în care sînt asociate silueta mamei, proiectată într-o lumină orbitoare, și fiul, într-un paricid imaginar, încercînd să reteze capul tatălui său. Este momentul în care, pentru prima dată, sub imperiul unei revelații, personajul se ia în posesie, ajunge la înțelegerea individualității și a forței sale și e capabil să rostească, euforic, cu un entuziasm primar, declanșat ritualic: „Sînt puternic! Sînt puternic! Sînt puternic!" Această experiență situată „în afara logicii" îi furnizează lui Mihai Bogdan (de data aceasta la o vîrstă adultă) firul pentru ieșirea din labirint, îi prilejuiește „o reîntîlnire de mult așteptată cu el însuși", ceea ce înseamnă șansa posibilă de a ieși din starea de criză. Pierdută în planul accidentelor vieții, coerența eului e redobîndită, prin integrarea episodului magic într-un sens simbolic, de destin. Primenit, avînd alături osul pisicii (singura relicvă a inexplicabilei experiențe de odinioară), personajul își încheie soliloc viul (început sub funeste auspicii) cu un alt tonus: „Nu există să pierd, spuse. Chiar dacă voi *rămîne* singur, nu se poate..." (subl. în text). Roman psihologic ce dezvoltă în cadrele unei viziuni morale o problematică de factură existențialistă (ratarea, eșecul, inadaptarea etc.), *Absenții* este un roman de prim rang atît în universul operei lui **A. B.**, cît și în categoria pe care o reprezintă. Economia de mijloace narative, în primul rînd faptul că, din punctul de plecare, se mizează pe o singură voce cu dublă funcție (de motivare și de vertebrare a discursului), asigură unitatea de construcție, stabilitatea ei. De asemenea, investigația indirectă a socialului, prin psihologia personajului, duce la rezultate mai pregnante și mai nuanțate decît în alte romane ale scriitorului. Dacă *Absenții* (primul roman) prezintă deja, ca formate, stilul și tematica lui **A. B.**, cea mai pronunțată înrudire se realizează (pînă în planul unei abia schițate filiații) cu romanul *Orgolii* (1977). Dincolo de similitudinile tematice ori de atmosferă (mediu medical, criza de identitate, tema morții psihice etc.) interesant este că *Orgolii* dezvoltă un embrion din *Absenții*: anchetatorul Varlaam, invocat în cîteva rînduri în discursul profesorului de istorie din *Absenții* devine, în *Orgolii*, un personaj însemnat.

EDIȚII: *Absenții*, Cluj, 1970; ediția a II-a, București, 1991.
REFERINȚE CRITICE: *Cinci critici despre o carte*, „România literară", nr.10, 1971; I. Vlad, *Convergențe*, 1972; L. Petrescu, *Scriitori români și străini*, 1973; E. Simion, *Scriitori români de azi*, 1974; M. Iorgulescu, *Rondul de noapte*, 1974; G. Dimisianu, *Nouă prozatori*, 1977; A. Cosma, *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, 1977; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, I, 1985; M. Lovinescu, *Unde scurte*, 1990.

S.C.

ACI SOSI PE VREMURI — Poezie de Ion Pillat. După o însemnare a lui **I. P.**, *Aci...* a fost scrisă în 28 iulie 1918; publicată în „Letopiseți" I (1919), nr. 8 și inclusă în volumul *Pe Argeș în sus* (1923).

Valoarea superlativă a poemei e recunoscută de întreaga critică (G. Călinescu o numește capodoperă). De unde vine superioritatea estetică a celor aproape douăzeci de distihuri, desfășurate în versuri lungi, neoclasice, de genul odelor lui Paul Claudel, rămîne o întrebare în marginea căreia se va glosa mereu. Poezia este un model

Scanned with OKEN Scanner

de abordare a feţelor timpului, imaginate în vîrstele omului, în ritmul anotimpurilor şi în devenirea ireversibilă. Dacă ar fi să alegem din unităţile sale lexicale numai pe acelea purtătoare ale sensului dominant, s-ar putea propune următoarea suită de metafore, traversate de o linie semantică unitară: „Ce straniu lucru: vremea! La casa amintirii, aci sosi pe vremuri bunica-mi Caliopi... Ca ieri sosi bunica... Şi vii acuma tu... Şi cum şedeau... departe un clopot a sunat... Şi cum şedeam... departe un clopot a sunat"... Suportul textual stă în folosirea a două adverbe, unul de loc, i-am spune spaţial — „aci" — şi altul temporal — „pe vremuri" — (de fapt locuţiune adverbială). Să observăm imediat că *aci*, aşadar elementul spaţial, se află prezent de-a lungul întregului poem. El nominalizează „casa amintirii" (de o *Casă a fiinţei* vorbise Nietzsche), în care au vieţuit bunicii şi de unde acum soseşte tînărul cuplu. Totul se desfăşoară între limitele şi sub ocrotirea acestui *aci* cu funcţie simbolică, poetul sugerîndu-ne că oriunde altundeva s-ar petrece în esenţă acelaşi lucru, cu repetabilitate legică. În interiorul lui *aci* se află „casa... cu obloane şi pridvor", spre care duce drumul străjuit de plopi şi presărat cu nisip, *aci* soseşte aşteptata mireasă, dînd curs evenimentului nupţial, şi tot *aci* se moare, cu alte cuvinte, *aci* e spaţiul unde au loc ritualul apariţiei şi al plecării omului în lume şi din lume. Dar acest cadru spaţial şi relativ neschimbător apare de fiecare dată însoţit de un determinant temporal. Avem astfel un *aci* al timpului prezent (*aci-acum*) şi un altul al timpului trecut sau, cu vorbele poetului, de pe vremuri (*aci-pe vremuri*). Viziunea creată are în acest fel o structurare spaţio-temporală, însă cei doi termeni prin care se realizează nu se comportă semantic uniform. Termenul spaţial *aci* (însumînd casa, drumul, plopii etc.) îşi păstrează o semnificaţie referenţială aproape stabilă, în schimb, termenul temporal se dublează (*acum-pe vremuri*), devine fluctuant, manifestîndu-se în următoarele ipostaze: „Aci sosi pe vremuri", şi „(aci) vii acuma tu". Conservîndu-şi statornicia şi funcţionalitatea, *aci* joacă de mai multe ori rolul de martor al timpului uman, niciodată acelaşi, el e spaţiul oglindă al recurentelor iniţieri în misterul nunţii şi al morţii. Şi totuşi, în ultimă analiză *aci* nu se află nici el în afara trecerii şi, chiar dacă durata lui descrie un cerc incomparabil mai mare ca al fiinţei umane, *aci* atestă un „adăpost" perisabil, dependent de ritmul „sosirilor" şi al „plecărilor" omului. Pe măsură ce „pleacă", semnele desfiguratoare se fac sesizabile: „La casa amintirii... păianjeni zăbreliră şi poartă şi zăvor/ Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc. În drumul lor spre zare îmbătrîniră plopii" etc. provoacă un şir de conotaţii menite să ne pună în gardă că stabilitatea lui *aci* e legată de necurmata devenire. Pe vremuri, acuma, sosirea şi plecarea sînt variante ale infinitei treceri. O ierarhie între aceste moduri ale timpului nu este desigur posibilă, însă nu ne poate scăpa strînsa condiţionare dintre *aci* şi *a sosi*. Sosirea ciclică a omului regenerează casa amintirii într-o casă a prezentului, reface, aşadar, sacralitatea lui *aci*. Imaginea sub care devenirea pură îşi transmite semnalele în *Aci sosi pe vremuri* nu e alta decît a clopotului care sună departe, în turnul vechi. Turnul şi vechimea sînt două semne ale duratei infinite, dar extraordinară în această metaforă a devenirii infinite („departe un clopot a sunat, de nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat") se arată calitatea ei vestitoare ambivalentă: clopotul sună „de nuntă sau de moarte". Fiinţa ştie că odată nu va mai fi, fără ca momentul exact al morţii sale să-i fie cunoscut totuşi. Sunetul clopotului anunţă că *aci* s-a întîmplat un fapt dintre cele două imaginabile: o nuntă sau o moarte. Această „imprecizie" penetrează fiinţa ca un cîntec misterios al devenirii, reamintindu-i că mersul timpului se desfăşoară neîntrerupt în afară şi în ea însăşi. Egal de intense, sunetele ascund o taină, „de nuntă sau de moarte", ele determină o formă de tristeţe metafizică, în formularea lui Blaga, altfel spus de asumare lucidă a tragicului, avertizînd că acolo unde este nuntă este şi moarte. Bineînţeles, succesiunea celor doi termeni se poate inversa într-un enunţ la fel de adevărat: unde e moarte este şi nuntă, iar P. sugerează această dialectică a duratei punînd faţă în faţă două metafore esenţiale: „casa amintirii", simbolul timpului ciclic, cu vîrstele omului şi ale naturii, şi „clopotul din turnul vechi", simbol al ireversibilităţii. Rezonanţa penetrantă a clopotului (el se aude de „departe") materializează timpul devenirii pure, spaţializîndu-l. Sunetul său se întinde peste o lume trăind dorinţa de eternitate, devine astfel o componentă a acelui sacru *aci*, din care se pleacă şi unde se vine în nesfîrşită trecere şi

Scanned with OKEN Scanner

petrecere. „De nuntă sau de moarte", indiferent de ce sună, timpul devenirii fără întoarcere nu este imaginat nici un moment ca un timp al terorii. Şi nu este imaginat astfel tocmai pentru că el se spaţializează într-un *aci* familiar şi tandru (într-o „casă"); ireversibilitatea însăşi se fenomenalizează în cel care „soseşte" („şi vii acuma tu") pentru a salva de paragină *Casa omului*. Evidenţa că nemurirea constă din succesiunea infinită de vieţi muritoare nu pare în universul pillatian mai importantă decît cea-laltă, care vorbeşte de identitatea vieţii, în ritualuri şi gesturi, a celor de „pe vremuri" cu a celor de „acuma". „Casa...", în înţelesul cuprinzător simbolic, se reface prin fiecare nouă generaţie şi, astfel, cine a văzut prezentul a văzut totul: trecutul imemorabil şi viitorul la nesfîrşit. Nostalgia fiinţei că nu va mai fi se compensează cu bucuria de a fi fost, cînd şi cît anume devin secundare îndată ce *pe vremuri* era *aci* ca şi *acuma*.

EDIŢII: *Pe Argeş în sus*, Bucureşti, 1923; *Poezii*, I-II, Bucureşti, 1944; *Poezii*, Antologie şi prefaţă de Aurel Rău, Bucureşti, 1965; *Poezii*, I, Antologie de Dinu Pillat, prefaţă de Mircea Tomuş, Bucureşti, 1967; *Versuri*, Cuvînt înainte de Al. Piru, Bucureşti, 1968; *Poezii*, antologie, prefaţă şi bibliografie de Cornel Ungureanu, Bucureşti, 1975; *Pe Argeş în sus*, antologie şi postfaţă de I. Adam, Bucureşti, 1984; *Opere*, 2, 1918-1927 Ediţie îngrijită, tabel cronologic, tabele sinoptice şi note, variante şi comentarii de Cornelia Pillat, Bucureşti, 1985; *Poezii*, text stabilit şi repere istorico-literare de Cornelia Pillat, Bucureşti, 1989.

REFERINŢE CRITICE: *Ion Pillat. Mărturii despre om şi poet*, 1946; *Ion Pillat interpretat de ...*, 1974; C. Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, 1980; I. D. Şerban, *Ion Pillat*, 1984; V. Fanache, *Eseuri despre vîrstele poeziei*, 1990.

V.F.

ACTE ORIGINALE/ COPII LEGALIZATE. Variaţiuni pe o temă în contralumină — Roman de Gheorghe Crăciun, Bucureşti, 1982, Editura Cartea Românească. Anterior apariţiei în volum, fragmente au fost publicate în: „Vatra", nr. 12/1979 (*Cal pe deal lîngă satul Nereju*), „Echinox", nr. 8-9-10/1980 (*Sfericitatea povestirii scurte*), „Opinia studenţească", nr. 7-8/1981 (*Parcurgeri* — fragment din *Fals tratat de alpinologie*), „Astra", nr. 7/1982 (*Doborîtură de vînt*), „Tribuna", nr. 12/1982 (*Semne pregătitoare pentru o aventură*), „Vatra", nr. 5/1982 (*Alte puncte de fugă* — fragment din *Variaţiuni pe o temă în contralumină*).

Textualismul reprezintă o tehnică de autogenerare narativă, al cărei prim scop îl constituie obligaţia canonică de a elimina iluzia pe care o produce literatura. Astfel, autorul aspiră să-şi aducă cititorul în *punctul zero* al scriiturii, unde o licenţă abstractă îl va obliga să înţeleagă că un text este în primul rînd un text, şi nimic mai mult, adică un grup lexical întreţinut de o sintaxă artificială şi pasibil de o infinitate de permutări. Înainte de a fi lucid, ironic sau ludic, textualismul e o fenomenologie practică, în act, unde, prin eliminarea psihologicului, se porneşte de la intuiţia totală, absolută a cuvîntului neutru, înţeles ca sursă energetică a literalităţii. De aceea, textualismul are vocaţia originilor, nutreşte candoarea abstractă a primei priviri asupra lumii, aspiră cu bună ştiinţă spre o inocenţă pre-adamică, pre-mitică, primară, guvernată de fluxul total al percepţiei: „... eu o văd — notează C. despre o pădure — cu un ochi de copil, ca un fel de copil ce încă n-a citit tot ce s-a scris vreodată mai frumos şi mai bun despre farmecul ei. El, ochiul meu, nici nu are de unde să-şi poată aminti aşa ceva. El nu e colorat aici de nici un dat de sorginte străină." „De aici derivă interesul textualiştilor pentru percepţiile difuze, totalizatoare, opuse luciditătii analitice a elaborărilor secvenţiale. S-a discutat mai puţin despre acest aspect în legătură cu opera lui C., unde detaliile tehnice au prevalat, determinîndu-l de pildă pe Radu G. Ţeposu s-o minimalizeze la rangul unei suficiente sieşi „demonstraţii la tablă". Dacă textul e fisiune continuă — şi există suficiente inserţii în roman pentru a înţelege că aşa stau lucrurile —, atunci punctul ei de început trebuie căutat într-o zonă în care luciditatea nu controlează încă mîna care scrie. În zona exploziei (a „nebuniei", a „stării de har", pentru a folosi termenii lui C.), unde incandescenţa energiei generative, a posibilului neînchis încă în secvenţe parţiale e maximă: „Uite — îşi aminteşte naratorul —, acum mi-e clară, mi-e încă foarte clară şi prezentă în minte duminica aceea. Şi furia cu care m-am apucat să scriu. O nebunie dintr-o zi de iarnă. Un colaps, dacă vrei. Dar graţie deplină. Starea de posedat, un privilegiu... Duminica aceea, şi n-ai de ce să rîzi, e un moment istoric în existenţa mea. A

Scanned with OKEN Scanner

fost o încercare disperată şi am scris toată ziua ca un ieşit din minţi ca într-un fel de transă. Violent şi nebun." Prin această coborîre în zona tulbure, aglutinantă a prediscursivului, în care toate virtualităţile sînt încă intacte, textul dobîndeşte calitatea de „spaţiu cosmic", ceea ce înseamnă — pe urmele noului roman francez — că scriitorul are menirea de a transforma virtualul în ipoteză (deci într-un joc ce sugerează întotdeauna alternative): „Textul a devenit un spaţiu cosmic, mulţimi de corpuri de provenienţă străină, de origine necunoscută, îl populează, mîna mea ce asigură pacea că orice obiect este ipotezabil." Ducînd lucrurile spre limitele lor extreme, rezultă din această convingere că alternativa absolută a textului e nontextul, adică neantul, vidul inert pe care fiecare text îl conţine. Prin urmare, literatura e un joc al ipostazierii neantului, reluat ori de cîte ori autorul se aşează în faţa colii albe de hîrtie. Aşa se explică ultima propoziţie a romanului (deci cartea era gata, lumea ei se sfîrşise. Totuşi lipsea ceva") şi prezenţa elementelor de discontinuitate pe parcursul textului, construit din fragmente. Subtilitatea lui C. vine însă din direcţia conceperii acestor fragmente ca unităţi autarhice, de sine stătătoare, ceea ce face ca romanul să nu se constituie pe o linie narativă logică, ci prin juxtapunerea unor blocuri epice disparate, ce dau impresia unor imense sforţări de a ieşi din nonexistenţă. Faptul e cel mai bine ilustrat la pagina 67, unde se relatează o secvenţă de trezire matinală. Spre deosebire de logica uzuală însă, unde fiecare dimineaţă reprezintă continuarea unei zile anterioare, fiinţa care se trezeşte purtînd, de la o zi la alta, povara unei biografii în neîncetată dezvoltare, la C., momentul dimineţii e unul absolut, primar, ontogenetic, fiinţa sosind parcă din neant: „... ciudăţenia asta că tu deseori dimineaţa, şi asta precis deseori, cînd îţi apare totul atît de limpede, cînd mintea ta se deschide către mănunchiul de simţuri ca un ecran pe care se va proiecta pelicula filmului zilei un film dublat de comentariul mut intens şi profund personal al curgerii pe care o gîndeşti şi o aprobi drept lume curgătoare ireversibilă, lume, asta e de ajuns! urmează că atunci crezi că ar fi nevoie să-ţi spui «tu», e chiar nefiresc să spui «eu», îţi spui tu, «eu m-am trezit», de exemplu, «eu sînt», căci acum în momentul acesta eşti încă departe de tine de riguroasa stăpînire a trupului tău de elasticitatea interioară a acestei fiinţe intime ţie, fiinţa ta n-a înmagazinat încă nimic, ea nu a fost încă testată prin nimic că e a ta, sunete şi imagini pe care tu le afli la începutul zilei şi ai un trup încă nedefinit încă întins pe pat abia desprins de somn, propoziţii pe care le poţi încropi, o lume simulacru aceasta, indirect oferită, un eu nebulos incomod ce încă nu şi-a regăsit regimul de existenţă firesc, somnul a anulat tot acel depozit enorm de date sedimentate în tine al zilei precedente..." Consecinţa o reprezintă dizlocarea linearităţii „povestirii": odată pus în act, un cuvînt poate chema alte cuvinte, un text poate genera alte texte, rezultînd un traseu narativ sincopat, sinuos, aleatoriu, similar particulelor care se lovesc între ele, dînd naştere la alte explozii, dintr-o fisiune nucleară: „Nici gînd că produc proză, nimic premeditat...Totul venea organic instinctiv, totul o izbucnire prea puţin controlată." E drept, cu numai o pagină mai jos, conştiinţa literară e echivalată cu cerebralitatea suprasenzorială ("...scrisul, el e imaterial, el lucrează cu aer. Cuvintele sînt aer...Imaginarul lui se produce în minte, nu poate fi atins. El nu e pentru ochi şi pentru nici un simţ. E mai presus de carne şi trup."), dar contradicţia e doar enunţată, fără a deveni resort figurativ. Rezultă în mod necesar că orice text e — în concepţia textualiştilor — un fenomen de intertextualitate, fiindcă orice cuvînt, sau fragment narativ, nu reprezintă în realitate altceva decît reflexul instantaneu şi efemer al unor analogii infinite. De aceea, oglinda e instrumentul esenţial al oricărui textualist care se respectă: scriind, autorul e şi cititor totodată, al propriului text, desigur, ceea ce face ca, din chiar punctul său de pornire, orice cuvînt pe care-l aşterne pe hîrtie să se reflecte, simultan, în două oglinzi complementare. Li se asociază, firește, aparent imprevizibila oglindă a cititorilor, prin intermediul cărora textul iniţial se destramă incontrolabil, asemenea forţei germinative a acelor ciuperci fantastice, care explodează pentru a-şi risipi sporii în patru vînturi. „Cînd te priveşti într-o oglindă spartă în mai multe bucăţi ce se ţin la un loc prin constrîngerea ramei — scrie Gh. C. în preambulul romanului său de debut — ai cu totul alt chip. E al tău şi nu e, ţi-e cunoscut şi nu. Îmi închipui o carte compusă din spărturi, din astfel de bucăţi." Prin urmare, orice textualist scrie cu faţa la public, din

Scanned with OKEN Scanner

dorința de a impune cititorului un efort de complicitate generativă, realizată prin deziluzionare. Asemenea inserții nu-l ocolesc nici pe autorul *Actelor originale*... „În aceeași logică, romanul are doi autori (autorul și prietenul său, Vlad Ștefan), fiind deci o întrepătrundere de text și contratext, de „lumină" și „contralumină", cum sugerează subtitlul volumului: „I-am explicat lui Vlad în scrisoarea aceea cum se legitimează ideea unei cărți cu dublu autor. Deosebirea și asemănarea dintre noi sînt atît de flagrante, că devine posibil să punem împreună cîteva dintre textele noastre fără a provoca dizarmonii interne în corpul mare astfel obținut." Mai mult, cele două fluxuri care se întrepătrund stîrnesc alte resorturi intertextuale, romanul abundînd de inserții livrești, citate trunchiate, de o materie literară concretă, vibratorie, pulsională. Intenția e aceea de a demonstra că, scriind, orice autor declanșează instinctul literar al universului, orice text nou situîndu-se, astfel, la punctul de confluență al tuturor textelor care au fost deja scrise — și al acelora *care nu există încă*. Intertextualitatea e legată, însă, și de topografia concretă a acțiunii, romanul „relatînd", prin notații atent glisate, „viața la țară" a unui profesor stagiar, repartizat obligatoriu într-o neutră fundătură de lume. Astfel, primul nivel narativ îl constituie experiența în sine a recluziunii, consumate estetic, prin notație și relatare mimetică, fără prelungiri psihologice sau sociologice împovărătoare. Nu vom întîlni nicăieri experiența alienării prin marginalizare, specifică acestui tip de proză; pentru tînărul profesor sosit în satul școlii la care fusese repartizat, concretul vieții reprezintă înainte de toate o provocare narativă, o experiență a contactului direct cu lucrurile. Astfel, primul nivel al romanului structurează (cum însuși naratorul o spune, evident ironic) o „povestire cu subiect legat de natură", pe care dubla perspectivă „în contralumină" nu face decît s-o deconstruiască. „Tema" romanului nu e anecdotică, biografic-alienantă, ci pur estetică (sau „scriptural-textualistă"), ilustrînd dizlocarea realismului trăit ca punct de pornire prin clepsidra întotdeauna mișcătoare a narativității. Rezultă o meșteșugit lucrată intersecție de planuri reale și textuale, o „ipoteză despre real", ivită dintr-un context de tip autobiografic, care are drept punct de pornire — ca și la Radu Petrescu, de pildă, al cărui surghiun apostolic, biografic vorbind, C. îl reiterează — ridicarea existenței (formal precare) la un nivel de neutralitate strict artistică, insensibilă la vicisitudinile traumatizante ale concretului.

EDIȚII: *Acte originale. Copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, București, 1982.

REFERINȚE CRITICE: L. Ulici, în „România literară", nr. 53/1982; M. Mihăieș, în „Orizont", nr. 12/1983; M. Nedelciu, în „Viața Românească", nr. 4/1983; N. Steinhardt, în „Steaua", nr. 8/1983; R. G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; Gh. Crăciun (ed.), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, 1994; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

Șt.B.

ACT VENEȚIAN — Piesă, inițial într-un act, apoi în trei acte, de Camil Petrescu. Premiera dramei, în prima sa variantă, a avut loc în 2 ian. 1924, la Teatrul Național din Iași (cu Sorana Țopa în rolul Altei). Scris în 1919, „actul venețian", sub formă de piesetă, a apărut în volum alături de drama *Mioara* din caietele „Cetății literare", București, f. a. (1929 sau 1930); de altfel, C. P. considera că cele două piese trebuie să fie jucate împreună într-un singur spectacol, în care *Act venețian* să constituie un *lever de rideau*. Între 1945-1946 dramaturgul a întregit instantaneul venețian, adăugîndu-i încă două acte noi, între care cel scris în 1919 a devenit astfel actul al II-lea, adică axa mediană a piesei. În forma sa ultimă, definitivă, în trei acte, *Act venețian* a fost publicat în *Teatru*, II, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, în colecția „Scriitori români contemporani, ediții definitive". Premiera piesei: 7 dec. 1963, la Teatrul „Nottara" din București.

Conform informațiilor oferite de *Addenda la falsul tratat*, C. P. a ales ca loc al acțiunii Veneția patriciană a secolului al XVIII-lea întrucît — ca „epocă de exces analitic și decadență politică" — ea corespunde intențiilor sale ideatice. Drama pasională circumscrisă pe scenă se petrece deci, cum indică și didascaliile dramaturgului, „la Veneția, în ultimii ei ani de republică independentă", „în anii ei de agonie", într-un secol ce stă sub pecetea unei viziuni rococo, întrucît iubirea e înlocuită cu capriciul, iar totul stă sub semnul frivolității și al instabilității, al trăirii clipei și al senzualității, al galanteriei și al voluptății, al teatrului și al car-

Scanned with OKEN Scanner

navalului insinuate înlăuntrul și în miezul vieții. E un secol în care modul de a iubi se transformă și apare astfel o „nouă artă" a dragostei, pusă sub semnul voluptății facile și așa-zis „naturale": „... fiind admis că tot ceea ce era în natură era bun, că plăcerea era în natură și că cea mai mare dintre plăceri era voluptatea". Secolul lui Cellino și al Altei nu e, așadar, decît acela al lui Casanova și al lui Chamfort. Între ei există însă un străin: Pietro Gralla. El este un „străin" și în sens propriu, și într-unul figurat: erou cu o descendență obscură de corsar și mercenar, el este chemat și angajat de republica patriciană ca proveditor al flotei venețiene; dar Gralla este un „străin" și față în față cu acest secol „feminin", străjuit de „bărbatul cuceritor" (adică de cicisbeu) și de „divinitățile sale frivole" (adică actrițele și curtezanele), căci nu poate accepta o pasiune de tip Casanova, ci numai una de tip Leibniz, în care femeia pe care o *alege* constituie o monadă, ce „în acea ierarhie de monade, care are deasupra pe Dumnezeu, monada supremă, mai are una în care ne este dată toată existența lumii, o monadă care vine imediat după Dumnezeu și care este femeia". Conform acestei viziuni ideatice, Gralla va fi — cum o spune chiar Alta — „soldatul brav care împotriva tuturor, împotriva legii, m-a luat în casa lui, mi-a dat numele lui", scoțînd-o pe Alta din rîndul femeilor de rînd și revelînd-o ca una dintre „excepțiile în înălțime" care reflectă absolutul: „Trebuie să arunci în flacăra iubirii totul: tot ceea ce ai fost, tot ceea ce ești, tot ceea ce vei fi", cu o încredere totală ce „este încrederea în intuiția femeilor cînd e vorba de selectarea valorilor". Dar Alta, femeia aleasă de Pietro, nu e o monadă, adică un concept abstract, ci o realitate vie, puternică și contradictorie; în final ea se dovedește a fi, la fel ca Pietro, un *suflet tare*, o adevărată Gralla. Ceea ce nu înțelege fostul corsar — există la el un fel de obtuzitate rigoristă și de opacitate furioasă, asemeni aceleia a Maurului shakespeareian — e, în primul rînd, loialitatea „masculină" a frumoasei venețiene. Ființă dominatoare, feminitate düreriană, de un orgoliu suveran (asemănător celui al lui Pietro), Alta e și ea fatal atrasă de „feminitate" (limfaticul Cellino); de aceea, Alta vrea din adîncul sufletului să fie loială și să-l salveze pe înspăimîntatul „rățoi gătit" numai pentru a nu putea fi acuzată de perfidie și de „teatru nerușinat". Se știe prea bine ce importanță acorda loialității C. P. (și, în consecință, și Pietro Gralla, purtătorul său de cuvînt); el însuși, în ale sale *Note zilnice*, aprobă în fond un singur mod de existență, acela concretizat „cu hotărîrea de a fi lucid și loial, de a trage consecințele pînă la capăt ale felului tău propriu de a fi". Abia în realul final al piesei (adică al celui de-al doilea act, care a constituit osatura originară a dramei), cei doi soți sînt cu adevărat egali: Alta, cu pumnalul în mînă, gata să-l înjunghie, își găsește egalul, așa cum Pietro o făcuse dintr-un început; numai atunci, *alegînd* și nemaifiind doar aleasă, Alta apare, într-adevăr, așa cum o dorește Gralla, născută printr-un gest „rece ca moartea însăși" (căci dragostea ei devine acum, în primul rînd, decizie limpede, iremediabilă, decojită de orice senzualitate, pură și ascetică, asemeni aceleia a proveditorului): „Pietro... sufletul meu... sufletul meu al tău pentru totdeauna, pentru toate viețile care vor veni... Pietro, în adîncul sufletului meu tulburat de toate vîrtejurile... În adîncul sufletului meu este o apă limpede, neajunsă de nici o privire, de nici un gînd... Pe undele ei tremură... fără trup... numai chipul tău". Seara iubirii venețiene nu poate fi, deci, decît „seara morții", cînd Alta acceptă, loială, toate consecințele ce decurg din luciditatea opțiunii sale; fapt ce rămîne complet opac lui Pietro Gralla: „ALTA (*cu o sinceritate deznădăjduită ca un țipăt intens*): N-am mințit niciodată.../ PIETRO (*o privește lung, înmărmurit*): Nici atunci cînd îmi spuneai că mă iubești... cu amantul ascuns după o perdea... cu pumnalul ridicat în spatele meu?/ ALTA (*cu o limpezime hotărîtă*): Nici atunci. (*Halucinantă parcă*) Te iubeam atunci... te iubesc și acuma..." Frumoasa venețiană e, în realitate, singurul adevărat partener de șah al lui Gralla; între ei are loc o „partidă" în care se confruntă doar „voințe crîncene", pline de fulgere strindbergiene (doar cu sensul răsturnat, pozitiv). De fapt, piesa se termină aici: Pietro s-a înșelat cum s-a înșelat și Othello. Alta nu e „nasturele de sticlă", ci, într-adevăr, diamantul descoperit de Gralla. Dar diamantul este la fel de tăios ca și pumnalul morții. În actul parazitar — al treilea — Alta este forțată, ca un *sparing partner*, desfigurîndu-se, să-i servească lui Pietro doar replicile ce-i convin, strict, acestuia. Venețiana voia să ucidă din loialitate; Gralla o „ucide" numai din orgoliu. De aceea, restul — adică acea excrescență dramatică — nu-i decît

Scanned with OKEN Scanner

o rău mascată „ideologie": masculină.

EDIȚII: *Teatru. Mioara. Act venețian*, Bucureşti, f. a. (1929 sau 1930); *Teatru*, II, Bucureşti, 1946; *Teatru*, II, Bucureşti, 1957; *Teatru*, cu o prefață de George Gană, Bucureşti, 1971; *Teatru*, II, Bucureşti, 1981; *Antologia piesei românești într-un act*, ediție de Valentin Silvestru, Cluj, 1982.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941/1982; C. Ionescu, *Camil Petrescu. Amintiri şi comentarii*, 1968; Ov. Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, 1975; M. Vodă-Căpuşan, *Dramatis personae*, 1980; Al. Paleologu, *Alchimia existenței*, 1983; I.Ianoşi, *Literatură şi filosofie*, 1986; Id., *O istorie a filosofiei românești*, 1996.

I.V.

ADELA. Fragment(e)din jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...) — Roman de G. Ibrăileanu. Bucureşti, Editura Adevărul, 1933. Text reeditat în 1934 şi 1935. Edițiile postume (cea dintîi apare în 1959) au la bază textul stabilit de G. Agavriloaie, după un exemplar revăzut de autor. Pluralul *Fragmente*, adoptat de editori, începe cu apariția din 1966 (B.P.T.). Acest unic roman al criticului pare să fi cunoscut o elaborare îndelungă şi minuțioasă, evoluînd concentric şi integrîndu-şi numeroase reflecții, maxime, notații de jurnal, însemnări de lectură, fragmente memorialistice etc., răspîndite ca atare ori în contexte diferite în alte scrieri ale autorului, publicate anterior sau abandonate pe parcurs, cum ar fi cele cîteva *Amintiri din copilărie şi adolescență*, schițate prin 1911 sub formă epistolară şi tipărite abia postum („Adevărul literar şi artistic", 1937-1938), nuvela *Doamna X* (titlu dat de editor, v. „Manuscriptum", 4/1976), concepută tot ca scrisoare către un amic şi rămasă în posesia Mariei Stere, prima soție a prozatorului şi ideologului poporanist, ori, mai ales poate, suita de aforisme *Privind viața* (1930); de asemenea, idei generale, aprecieri critice, observații şi sondaje psihologice, considerații pe teme de sociologie etc. trimițînd inevitabil nu numai la un studiu precum *Creație şi analiză* (adevărat „laborator teoretic al *Adelei*" — M. Papahagi), ori la diversele comentarii ocazionale referitoare la D. Zamfirescu (*O muză* şi *Viața la țară*), I. Turgheniev (*Ape de primăvară*), L. Tolstoi (*Anna Karenina*), A. France, M. Proust ş.a., ci şi la o seamă de foiletoane multă vreme ignorate de critică, între care *Un manuscript rătăcit*, *Foileton!...*, *Bărbații urîți şi amorul*, *Misoghinismul*, *Căsătoria*, *Idealism* ş.a. (v. *Opere*, VI). În sfîrşit, în atenția exegeților s-a mai situat un episod real din biografia intimă a autorului (sursă mai curînd a unor adevăruri psihologice, consideră M. Papahagi), principala inspiratoare a figurii feminine centrale fiind socotită fosta asistentă (1922-1924) a profesorului, Olga Tocilescu, o ființă de o certă distincție sufletească, „înaltă, zveltă, cu un profil de medalie" (Al. Piru). Studiul manuscriselor (B.C.U., Iaşi — v. Al. Husar, în „Manuscriptum", 4/1981 şi 1/1982) relevă existența a 5-6 variante anterior celei încredințate tiparului, texte în general incomplete şi vădind numeroase ezitări şi pauze în creație. Una dintre versiuni, totalizînd doar vreo 70 de pagini, poartă titlul *Dintr-un jurnal* şi cuprinde precizarea că „autorul jurnalului şi persoanele despre care se vorbeşte în aceste pagini mai există" (în versiunea tipărită, aceeaşi precauție îmbracă forma transparentă a unei *Lămuriri*, semnate de editor, prin care cititorul este avertizat că „*Adela* nu e un roman autobiografic al domnului **G. I.**"). Un text oarecum închegat pare să fi circulat printre intimii autorului încă de prin 1925. Formula jurnalului propriu-zis, cu datarea fiecărei însemnări, e menținută însă pînă tîrziu, orientarea spre roman rezultînd mai clar abia din varianta a patra, din jurul anului 1929. Revelator devine astfel modul în care jurnalul, supus unor continue distilări, ajunge să-şi submineze propria condiție, integrîndu-se romanescului. Numeroase mici completări, ba chiar şi unele episoade cu o anume pondere în context (cum este acela cu ceasornicarul filosof Haim Duvid) se presupune apoi că ar fi fost strecurate în pagini în ultimul moment, probînd suplimentar frămîntările, dar şi veghea unei conştiințe artistice exemplare. Fiecare filă de manuscris atestă de altfel, paralel cu unele eforturi de limpezire a viziunii de ansamblu, o necontenită şi laborioasă căutare a expresiei exacte şi sugestive, în măsură să evidențieze funcția psihologică a enunțului narativ, virtuțile reflexive ale descripției, subtilitățile demersului asociativ. Versiune italiană de P. Potestà şi P. Ciureanu, *Adela. Frammenti del diario di Emilio Codresco*, Lanciano, Gino Carabba Ed., 1942. Traducere maghiară de Békési Ágnes, *Adela. Töredék Emil Codrescu naplóiából*,

Scanned with OKEN Scanner

București, 1968. Traducere franceză de Georgeta Horodincă, *Adèle. Fragment du journal d'Emil Codrescu*, Ed. Jacqueline Chambon, 1992. Dramatizare de Const. Tita Bobeș, valorificată scenic în 1969, la teatrul „Nottara". Adaptare cinematografică de Mircea Veroiu, distinsă cu Marele Premiu la San Remo, 1985.

Adela este romanul dragostei tîrzii a unui intelectual cvadragenar pentru o tînără de douăzeci de ani, a cărei împlinire, ca femeie, îi resuscită gînduri, amintiri și sentimente din trecut, declanșează în el pasiuni îndelung comprimate, definește stări și impulsuri prezidate de „genul speciei", incitîndu-l totodată la autoanaliză și stimulîndu-i reflecția marginală. Un roman de profundă și minuțioasă investigație psihologică („cel mai bun roman de analiză pe care îl avem", decreta G. Călinescu la apariție), datorat unui spirit fin și cultivat, care și-a reprimat pe nedrept, ani în șir, tentația confruntării cu publicul („nu m-aș fi decis să public cartea, dacă nu veneau vremurile acestea grele...", i se confesa autorul, în aprilie 1932, lui T. Teodorescu-Branișteș). O creație de o surprinzătoare modernitate, pe de altă parte, fie și numai prin acea demonstrație de mare subtilitate a modului în care textul, odată învestit cu puterea de a semnifica, nu numai că își poate dobîndi deplina autonomie referențială (prezența factorului autobiografic interesează aici exclusiv istoria literară), ci ajunge să-și determine și tiparele apte să-i impună artistic performanțele. Căci formula însăși — necontenit redescoperită, de altfel, de marii prozatori — a „fragmentelor de jurnal", departe de a anexa creația vreunui spațiu *datat*, ori de a o parcela, pur și simplu, pe măsura unor unități oarecare de timp, promovează de fapt, în textul lui L., un extrem de personal prezent psihologic, din perspectiva căruia se încheagă întregul discurs romanesc. *Adela* ajunge astfel să-și sugereze perfect propriul *scenariu*. Venit să-și petreacă cele cîteva săptămîni de vacanță în ambianța tihnită a unei mici stațiuni montane, Bălțățeștii Neamțului, doctorul Emil Codrescu, celibatar „brumat" prematur și absorbit de pasiuni intelectuale, are surpriza de a o întîlni aici pe mica sa prietenă din anii propriei tinereți, fetița blondă pe care o ținuse cîndva pe genunchi, copleșind-o — într-un regim de adorabilă reciprocitate, de altfel — cu toate atențiile și tandrețile de care fusese el însuși lipsit, în copilărie. Împrejurările vieții îi despărțiseră atunci, oferindu-le însă șansa de a se mai revedea apoi, în cîteva rînduri, în condiții mereu consonante psihologic, încît acel „început de pasiune care confiscă și de adorație ce abdică" (Perpessicius) putuse dobîndi chiar, de la o etapă la alta, noi dimensiuni. Timpul, care lucrase negreșit în profitul biologic al micii nimfe, nu spulberase deci nicidecum farmecul castei prietenii, renăscute de fiecare dată în baza „precocității intelectuale" a adolescentei și a „tardivității afective" a doctorului (v. paginile cu valoare de *feed-back* de la începutul jurnalului). Abia întreruperea dialogului epistolar, susținut cîtăva vreme după plecarea în străinătate a lui Emil Codrescu (motivația acestui moment de criză constituie ea însăși o excelentă pagină de analiză), iscase o umbră de neîncredere — accentuată poate și de un anume sentiment al zădărniciei, și el explicabil — în sufletul fetei, determinînd-o finalmente să depună armele. Un măritiș intempestiv, urmat aproape numaidecît de divorț, încheiase astfel, oarecum brutal, acest capitol de zel adolescentin din „educația sentimentală" a Adelei. Situație cîtuși de puțin favorabilă unei refaceri, fie și dintr-o altă perspectivă, mai „realistă", a insolitului cuplu: „între noi stau acum, izolate; purtarea mea incalificabilă și căsătoria ei neizbutită". Magia dragostei se dovedește totuși mai puternică și astfel „jocul" își reia cursul (o „explicație" rămîne învăluită în frînturi ambigue de frază), sporindu-și chiar, treptat, miza. Hieroglifele sentimentului se desenează din ce în ce mai clar pe fondul prieteniei renăscute. Corzi ascunse odinioară vibrează cu o nouă intensitate, facilitînd împlinirile rîvnite. Dar dacă Adela, „femeie revoltată și conștientă de prestigiul farmecelor ei" nu se mai poate mulțumi cu „jocurile de păpuși ale copilăriei", Emil Codrescu, deși mai puțin capabil ca oricînd să se sustragă fascinației crescînde a fostei sale „pupile" sufletești, nu-și poate reprima nici gîndul că a legănat-o cîndva în brațe, și că, deci, iubirea care-l subjugă tot mai mult ar putea avea și „un intim caracter incestuos" (Perpessicius). Noii deschideri la viață a Adelei, conștiința contorsionată și îmbibată de lecturi din Diogenes Laertios, Charcot și Schopenhauer,

Scanned with OKEN Scanner

din Baudelaire, Turgheniev ori Bourget, a lui Emil Codrescu (victimă, în dragoste, a „ideilor primite", consideră Al. Călinescu) îi opune o luciditate exacerbată, o veghe morală şi psihologică ce-i cenzurează orice ispită de abandon, îi inhibă orice gest de expresie virilă. Deprins să despice în mai mult de patru firul oricărui detaliu şi să dezvolte nebănuite înţelesuri şi nuanţe din orice cuvînt, rostit într-un context mai mult sau mai puţin nebulos, el întrevede peste tot obstacole, punctează incertitudini, imaginează trădări şi drame, creează diversiuni spre a-şi justifica „tristul hamletism", aflîndu-şi mereu alibiul în fatidica diferenţă de vîrstă şi propunîndu-şi (de fapt, fără prea multă încredere în eficacitate), drept unic remediu, „absenţa" („victoria cea mai sigură în amor este fuga", glosează el, pe urmele lui Napoleon). „Rebeliune şi laşitate", aceştia sunt termenii între care evoluează tribulaţiile eroului, pe terenul alunecos al erosului. Răscolit de o tiranică „voinţă de a nu muri", prin *eros* („în strigătul de iubire, bărbatul cere femeii ajutor împotriva morţii"), el nu izbuteşte totuşi să-şi domine aprehensiunile, pierzîndu-se într-o cazuistică fără ieşire. Orice tentativă pozitivă este blocată numaidecît fie de reminiscenţe livreşti, fie, mai ales, de „abuzul involuntar de analiză, boală veche şi incurabilă", care-i exhibă necruţător incompatibilităţile şi îi umileşte fiinţa lăuntrică, expunînd-o ridicolului („cu capul pe genunchii ei, conştient că-mi vede părul sur, spunîndu-i nume mici, pe care le-aş auzi paterne" etc.). Acuitatea psihologică a femeii nu dă greş atunci cînd îi defineşte, indirect, teama de fericire, prin acea „lipsă de simplicitate a sufletului", proprie celor dedaţi preocupărilor intelectuale (sintagmă tradusă într-o altă împrejurare printr-o frază nu mai puţin memorabilă: „Mata nu vrei niciodată ceea ce vrei..."). Emil Codrescu îşi caută de fapt refugiul în afara *fiinţei*, ticluindu-şi o scuză „raţională" de care să poată (ab)uza în momentele de răzvrătire a simţurilor, ca şi în cele de visare nostalgică. El vrea (sau face efortul de a vrea) să impună „*ordinea* raţiunii în *dezordinea* pasiunii" (I. Holban), dînd astfel cîştig de cauză tezei cinice, din familia aceloraşi „idei primite", cu care se consolase după eşecurile anilor de ucenicie, aceea potrivit căreia amorul tarifat este singurul „în adevăr omenesc, fiind singurul supus raţiunii...". „Tot ce se realizează se împuţinează şi se trivializează", va conchide aşadar personajul, la capătul unei îndelungi şi meticuloase analize a „crizei", ajunse la paroxism. „Voi iubi în Adela forma ei ideală şi sufletul, parfumul vieţii ei, îi voi da totul fără să-i cer nimic". Program de (nedorită!) asceză urmat apoi îndeaproape, cu un imens efort de voinţă din partea eroului, cu îngăduinţă şi resemnare feminină din partea Adelei, pînă în clipa despărţirii — de astă dată fără speranţa unui nou anotimp al genezelor. Conflictul din sufletul lui Emil Codrescu se defineşte astfel, în ultimă analiză, pe fondul opoziţiei dintre *natură* şi *civilizaţie* (problemă ce preocupase frecvent spiritele, în epocă), punctul de vedere al criticului şi moralistului implicat în text fiind acela că „amorul şi crima sînt invazia naturii în mijlocul civilizaţiei" (*Privind viaţa*). Poziţie pe care M. Papahagi o asociază judicios aceleia din roman, *drama majoră* a lui Emil Codrescu constituind-o, în opinia sa, „aspiraţia spre spiritualizarea amorului (fără a-i nega însă *pulsaţia vieţii*) şi nefericirea de a intui imposibilitatea unei asemenea purificări". Ponderea subsumată a „ideilor primite" se integrează aceleiaşi sfere problematice. Adela, deşi mult mai aproape de natură, nu poate nici ea brusca altfel civilizaţia, acceptîndu-şi cu stoicism condiţia de supusă şi castă Penelopă, atîta timp cît *oglinda* (prezenţă şi concept căruia I. Vartic îi atribuie sugestive semnificaţii) nu-i creează motive dramatice de îngrijorare. Altminteri, ca personaj de prim plan, Adela este o admirabilă şi convingătoare ilustrare a ceea ce I. însuşi numise, în binecunoscutu-i eseu, *creaţie*; aşa cum Emil Codrescu personifică, mai presus de orice, *analiza*. Creaţie antologică la nivelul întregii proze româneşti, Adela o anticipează, pe de altă parte, pe Otilia lui G. Călinescu (ca să numim doar una din posibilele ipostaze ale posterităţii ei romaneşti, nu mai puţin elocvente). Nota de modernitate a romanului se distinge îndeosebi cercetîndu-i „scenariul" intim, principiul care structurează, din mers, discursul narativ, iniţiind implicit în arta însăşi a speciei. Sub aparenţa simplelor notaţii de jurnal, care abia de la un punct încolo îşi apropie romanescul, o lectură atentă descoperă o alcătuire compactă, cu o densitate neobişnuită a elementelor superior semnificante şi cu o extremă stringenţă

Scanned with OKEN Scanner

a relațiilor dintre detaliu și ansamblu. Ca într-un sistem savant de oglinzi, imaginile își răspund, textul se organizează și se dispersează într-o rețea de ideograme ce comunică adesea de la distanță, *construind* sub ochiul cititorului și pe măsura gradului de angajare al acestuia. Așa cum s-a mai remarcat, romanul se „reconstituie" (N. Manolescu), de fapt, de către fiecare cititor și în funcție de circumstanțele însele ale lecturii (caz tipic de „opera aperta"!). Lucru care explică, neîndoios, și multitudinea analizelor ce i-au fost consacrate, mai cu seamă în ultimele decenii, acestui „carnet apocrif", cu aer de „fin du siècle" (M. Zaciu), dar atît de rezistent în competiția cu timpul. Căci dacă M. Sebastian, bunăoară, scria surprins, în 1933, că „*Adela* este o carte inexplicabilă", o „mică minune" care contrazice tot ce se știa pînă atunci despre autorul ei, ori dacă E. Lovinescu găsea, concesiv, că pînă și „lipsa de expresie" proprie *criticului* „dispare, sub valul poeziei discrete, fine", a *romancierului* I., comentatorii din generațiile următoare au acceptat ca premisă ideea de capodoperă, supunînd fără false precauții romanul unor confruntări pe măsură. Consultarea dosarului critic al *Adelei* este, tocmai de aceea, recomandabilă oricărui cititor cu o anume deschidere estetică.

EDIȚII: *Adela. Privind viața. Amintiri din copilărie și adolescență*, prefață de C. Ciopraga, București, 1966, 1969; *Adela. Amintiri*, postfață de Eugenia Tudor Anton, București, 1972; 1976; 1985; *Opere*, vol. VI, ed. critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, pref. de Al. Piru, București, 1978; *Adela*, cu o prefață de Al. Husar, București, 1983; *Adela. Amintiri*, Postfață de Eugenia Tudor-Anton, București, 1985; *Privind viața. Adela. Amintiri*, ed. îngrijită de R. Rotaru și Al. Piru, repere istorico-literare de R. Rotaru, București, 1987; *Adela*, București, 1987; *Adela*, București, 1991; *Adela*, Craiova, 1993; *Adela*. Prefață și curriculum vitae, bibliografie de Aureliu Goci, București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, în „Adevărul literar și artistic", nr. 652, 1933 și „Viața românească", nr. 5, 1933; Dem. Botez, în „Adevărul literar și artistic", nr. 657, 1933; Ș. Cioculescu, în „Adevărul", nr. 15162, 1933; Ov. Papadima, în „Calendarul", nr. 471, 1933; Perpessicius, în „Cuvîntul", nr. 2960, 1933 (cf. și *Opere*, VI, 1973); P. Constantinescu, în „Vremea", nr. 293, 1933 (cf. și *Scrieri*, III, 1969); M. Sebastian, în „România literară", nr. 74, 1933 (cf. și *Eseuri. Cronici. Memorial*, 1972); P. Zarifopol, în „Adevărul literar și artistic", nr. 666, 1933 (cf. și *Pentru arta literară*, II, 1971); Dr. J. Neuman, *Studiu psihanalitic al romanului „Adela" de G. Ibrăileanu*, 1934; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937; Vl. Streinu, în „Revista tineretului", nr. 5, 1943 (cf. și *Pagini de critică literară*, II, 1968); Ov. S. Crohmălniceanu, în „Cronica", nr. 26, 1966; C. Ciopraga, *Portrete și reflecții literare*, 1967; P. Georgescu, *Polivalența necesară*, 1967; Al. Piru, *G. Ibrăileanu*, 1967; L. Baconsky, *Marginalii critice și istorico-literare*, 1968; M. Zaciu, *Glose*, 1970; M. Drăgan, *G. Ibrăileanu*, 1971; N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, 1974; D. Cristea, *Arcadia imaginară*, 1977; O. Botez, *Scrieri*, 1977; Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, 1978; Al. Oprea, *Fața nevăzută a literaturii*, 1980; M. Papahagi, *Eros și utopie*, 1980; M. D. Gheorghiu, *Ibrăileanu. Romanul criticului*, 1981; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, II, 1981; I. Vartic, *Modelul și oglinda*, 1982; I. Holban, *Proza criticilor*, 1983; Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, 1983; R. G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, 1983; Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, 1986.

L.B.

ADIO, EUROPA! — Roman de Ion D. Sîrbu, apărut postum în 1992 (vol.I) și 1993 (vol. II) la Editura Cartea Românească. A fost terminat în 1985, dar conține o denunțare atît de virulentă a perioadei de dictatură comunistă, încît autorul nici nu a încercat să-l propună spre publicare înainte de 1989 (anul morții sale).

Scris la persoana întîi și avînd numeroase tangențe cu biografia reală a scriitorului (după cum reiese și din *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, I-II, 1991-1993, sau din corespondența publicată parțial în *Traversarea cortinei*, 1994), romanul imaginează o intrigă tragic-burlescă ce se desfășoară într-o provincie fictivă (Alutania) a unei țări cu o organizare similară cu cea turco-fanariotă: conducerea țării e o înaltă Poartă, subordonată Sublimei Porți aflată în exterior, funcționarii publici sînt viziri, agi, ceauși etc., corupția și intricatele legături clientelare și de familie formează o rețea în același timp indestructibilă și în permanentă mobilitate care, pusă în slujba păstrării cu orice preț a puterii, sacrifică pe cei slabi, cinstiți sau naivi și strivește orice „corp străin" susceptibil de a deveni la un moment dat o piedică. Imaginea lumii descrisă de I. D. S. are numeroase înrudiri cu cea oferită de „împărăția peștilor", dominată de „boadza Pleonexiei", din *Istoria ieroglifică* a lui D. Cantemir. Cele două

Scanned with OKEN Scanner

lucrări se aseamănă, de altfel, şi prin caracterul parabolic, locul important ocupat de discursurile personajelor, care covîrşesc trama epică propriu-zisă, şi aspectul de „roman cu cheie". Personaje, teme şi idei (adesea şi formulări aproape identice) sînt reluate de autor şi în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, devenind aproape obsesive: „foamea, frigul, frica", prostia dominatoare şi dizolvantă, trauma niciodată depăşită a detenţiei, „moartea satului", trădarea Occidentului (Yalta şi Helsinki se transformă în nişte embleme ale sacrificării definitive a ţărilor din Europa de est) sînt numai cîteva dintre ele. Pe de altă parte, Candid, Moşul, Limpi, Napocos, Tutilă — ca de altfel şi personaje din alte romane ale sale — revin în însemnările *Jurnalului*, furnizîndu-i lui **I. D. S.** ocazia manifestării permanente a darului său colocvial. În ordinea de idei a intertextualităţii am putea aminti şi înrudirea cărţii cu *Ţiganiada* lui I. Budai Deleanu (prin degradarea eroicului, unele motive comune, cum ar fi cel al drumului, ca şi prin faconda inepuizabilă a principalelor personaje, sau privirea lucid-dezamăgită asupra unei bune părţi a omenirii), sau cu romanele lui Paul Georgescu (prin mulţimea referirilor livreşti, explicite sau implicite, factura comicului adesea sarcastic sau plăcerea jocului cu limba şi limbajele). Subiectul cărţii e relativ simplu: profesorul Dezideriu Candid (numele personajului nu-l aflăm decît pe la mijlocul volumului I), om „de stînga" în tinereţe şi trecut prin zece ani de detenţie şi muncă silnică, trăieşte la Isarlîk de pe urma unei slujbe modeste (e „ortograful" Combinatului de Panificaţie şi Vinalcool) şi se numără printre colaboratorii Universităţii Populare din localitate. Într-o zi el rîde copios în faţa unui afiş al acesteia, în care Karl Marx apare printre autorii de literatură ştiinţifico-fantastică. Rîsul său, în public, imediat raportat „unde trebuie" stîrneşte o adevărată furtună în sfera puterii locale, incapabilă să-i stăvilească urmările subversive, şi devine pretextul unor reaşezări de cadre la diferite nivele, oferind posibilitatea plăţii unor poliţe şi dezgropării unor dosare. În vîrtejul astfel stîrnit şi ale cărui ecouri ajung pînă în capitală, sînt antrenaţi fără voia lor, şi în cele din urmă sacrificaţi, atît personajul-narator (care-şi va sfîrşi zilele mutilat şi internat într-un spital politic de alienaţi) cît şi soţia sa (inteligenta şi, la început, aparent descurcăreaţa Olimpia, căreia nu i se poate ierta cunoaşterea unor secrete despre verii ei suspuşi din clanul Tutilă; ea moare călcată de un misterios „camion negru", care mai eliminase — se pare — de-a lungul timpului, şi alte personaje stînjenitoare). Romanul înfăţişează de fapt încercarea celor doi soţi de a se apăra de primejdiile dezlănţuite (aici rolul principal îl joacă Olimpia) şi de a înţelege (personajul narator nu poartă întîmplător numele de Candid) semnificaţiile şi dedesubturile complicatei vieţi politice locale, care nu fac decît să ilustreze în mic sistemul totalitar, corupţia şi cinismul puterii. Dat fiind specificul mizei, cea mai mare parte a acestor eforturi se consumă verbal, în nenumărate discuţii în doi sau în şedinţele publice, cu personaje reprezentative pentru diferitele categorii socio-umane ale lumii înfăţişate, toate la fel de frămîntate în forul lor interior şi la fel de dispuse să-şi expună reflecţiile şi concluziile în lungi dizertaţii sau prin intermediul monologului interior. Cele 23 de capitole ale cărţii (la care se adaugă şi un al doilea final, intitulat *în loc de testament*) sînt precedate, în maniera familiară romanului din secolul al XVIII-lea, de mici rezumate semi-serioase semi-ironice, menite să orienteze dar şi să deruteze cititorul, stîrnindu-i curiozitatea, dar şi sugerîndu-i cheia stilistică a interpretării. „Roman-eseu" (E. Simion), „publicistică înscenată", după propria definiţie a autorului *Adio, Europa!* se înrudeşte cu literatura secolului luminilor şi prin substratul său „filosofic", în sensul că, printr-o fabulă — în dublul sens al termenului — cu pronunţat caracter individual (singular chiar), încearcă să comunice adevăruri generale privitoare la o experienţă omenească ce s-a dovedit a fi o utopie negativă şi care, eşuată dar încă neîncheiată în timpul vieţii autorului, a antrenat suferinţa a zeci de milioane de fiinţe. Caracterul derizoriu al faptului ce declanşează întregul angrenaj evenimenţial denunţă pe de o parte substanţa factice a lumii în care trăiesc personajele, iar pe de altă parte extrema nocivitate, „răutatea în sine" care o defineşte şi care nu poate să ducă decît la un final tragic. **I. D. S.** îşi caracterizează romanul drept o „carte de confesiuni" şi consideră povestirea ca „act de memorie şi creaţie", „singurul remediu prin care, folosind lăuta bătrînă a limbii materne,

Scanned with OKEN Scanner

dizolvăm granițele dintre vis și realitate, dintre frică și pieire". Transfigurarea parabolică a realității (specifică unei bune părți din literatura deceniului 9) nu e în primul rînd o manieră de încifrare, de ascundere („cheia" romanului e ușor accesibilă oricărui cititor, contemporanii craioveni pot, probabil, să recunoască chiar întîmplări și, mai ales, personaje reale), ci una de subliniere, de accentuare a sensurilor: comicul grotesc se transformă în tragic, verbozitatea personajelor traduce o capacitate de analiză și de expresie critică ce pare puțin verosimilă uneori (dar verosimilitatea realistă e cea mai mică dintre grijile autorului) și se transformă în cele din urmă într-o manifestare de hiperluciditate, dînd naștere unei confesiuni orgolios-diabolice (prelegerea lui Tutilă Unu din ultimul capitol al romanului) și unei mărturii de o claritate și o cruzime pe care doar sinceritatea semi-demenței induse prin droguri o face plauzibilă (paginile celui de-al doilea final). În constituirea tramei sale epice, romanul se folosește de *topoi* ai narațiunii tradiționale, interpretabili mitic. Așa, de pildă, cel al „drumului inițiatic", personajul principal fiind supus unei triple descinderi în Infern (subsolul casei conspirative a „agiei", cel al teatrului, unde zac busturile personajelor mitologiei marxiste discreditate, și cel unde are loc ședința de instruire-inițiere a protipendadei politice a Isarlîkului), ca și unei căutări ratate a sensului celor trecute și viitoare, în calea întreruptă spre muntele unde ar fi trebuit să-l întîlnească pe Moșul (străbun mitic, înțelept ubicuu și singurul posibil salvator). Supraîncărcat de referințe, istorice și de actualitate, filosofice și literare, romanul lui I. D. S. nu e o lectură comodă: el este rezultatul unei combinații puțin banale între o evidentă voință formală și constructivă și o imensă masă de trăire dureroasă și luciditate tragică, între plăcerea rîzîndă a jocului de-a literatura și plînsul, cel mai adesea reținut, dar uneori răzbind la suprafață, al celui ce nu mai vede nici o speranță de izbăvire. Totul servindu-se de o remarcabilă stăpînire a resurselor limbii române, pe care autorul nu numai că o cunoaște în toate posibilitățile și nuanțele sale, dar pe care o și îmbogățește prin nu puține creații lexicale de mare expresivitate în sintezele lor paradoxale.

EDIȚII: *Adio, Europa!*, I-II, București, 1992, 1993.

REFERINȚE CRITICE: „Caiete critice", nr. 10-12 (95-97) /1995.

G.A.

ALEXANDRU LĂPUȘNEANUL — Nuvelă de Constantin Negruzzi, publicată în „Dacia literară", 1840, nr.1 și în volumul *Păcatele tinereților*, Iași, 1857 (cu deosebiri fonetice și morfologice minime față de varianta din revistă). Prima versiune are titlul complet: *Scene istorice din cronicele Moldaviei. Alexandru Lăpușneanul*; în volum a fost încadrată în secțiunea *Fragmente istorice*. Sursa principală a nuvelei se găsește în *Letopisețul țării Moldovei* al lui Gr. Ureche, în paragrafele consacrate celei de a doua domnii a lui Lăpușneanu, din care N. reține cîteva dintre trăsăturile temperamentale și țelurile politice ale domnitorului, precum și sugestia a două replici-cheie, pe care le va plasa în primul și ultimul capitol. În note, autorul trimite însă la cronica lui Miron Costin, din care a avut în vedere, pentru scena uciderii lui Moțoc, pasajul referitor la sfîrșitul favoritului lui Alexandru Iliaș, Batiște Veveli. Episodul respectiv a mai fost asociat și cu scena uciderii favoritului Fabiani din *Marie Tudor* de V. Hugo (tradusă de N. în 1837), după cum finalul capitolului al treilea (cu edificarea piramidei de capete și reacția doamnei Ruxandra) a fost asemănat cu un episod din *Legenda de los siete Infantes de Lara*, pe care N. ar fi putut s-o cunoască prin intermediul lui Florian. E. Lovinescu se referă și la o posibilă înrudire stilistică a nuvelei cu romanul lui P. Mérimée, *Chronique de Charles IX*. În realitate, nici una dintre aceste asocieri nu este în măsură să pună sub semnul întrebării forța artistică și nici originalitatea funciară a nuvelei lui N..

Nuvela înfățișează, în cele patru capitole, deschise toate prin cîte un *motto* ales din cuvintele rostite de personaje într-o scenă-cheie, cîteva episoade reprezentative din cea de a doua domnie a lui Alexandru Lăpușneanu, urcat pe tron cu sprijinul oștilor turcești și hotărît să-și mențină puterea și să se răzbune pe boierii care-i uneltiseră, cu cîțiva ani înainte, căderea. Respingînd cu fermitate orice încercare de a-l întoarce din drum, domnitorul își alege un acolit în persoana lui Moțoc și, cu ajutorul lui, încasează noi biruri și-i ucide pe

Scanned with OKEN Scanner

boieri la cea mai mică greșeală, „adevărată sau plăsmuită". Cu prilejul unui ospăț care ar fi trebuit să sancționeze împăcarea sa cu boierii, omoară 47 dintre aceștia, oferindu-i soției sale, Ruxandra, priveliștea piramidei de capete drept „leac de frică"; tot atunci, pe Moțoc îl lasă pradă furiei orășenilor asmuțiți de veștile nelegiuirii și de exacțiunile pe care nu le mai pot îndura. Îi scapă însă Spancioc și Stroici, care, avertizați de un presentiment, se refugiază în Polonia. Patru ani mai tîrziu, aflîndu-se bolnav de „lîngoare" în cetatea Hotinului, e otrăvit de soția sa, la sfatul boierilor întorși din exil și al mitropolitului, după ce, într-un ultim acces de furie teribilă, amenințase cu uciderea propriului său fiu, care trebuia să-i urmeze la tron. În 1845, în *Scrisoarea XIX (Ochire retrospectivă)*, N. își explicitează punctul de vedere asupra domniei lui Alexandru Lăpușneanu, arătînd că acesta a fost considerat un tiran pentru că, deși s-a silit să strivească „furnicarul de intriganți" reprezentat de clasa boierească, n-a știut să o lichideze, opunîndu-i „pe însuși poporul". De fapt, din perspectiva cititorului actual, nuvela dezvăluie contradicția între mersul obiectiv progresiv al istoriei (tendința de centralizare a puterii și de restrîngere a anarhiei feudale), pe care îl servește în mod inconștient Lăpușneanu, și mobilurile individuale care-i călăuzesc acțiunile și care sînt cele ale unui tiran vindicativ și obsedat de ideea dominației absolute. Din punctul de vedere al concepției literare și al construcției, nuvela întrunește și armonizează în mod remarcabil trăsături care ne fac să ne gîndim în același timp la clasicism, romantism și realism. De cel din urmă mod de a concepe opera literară ne amintesc mai ales detaliile și procedeele ce pot fi calificate drept balzaciene; atenția deosebită acordată înregistrării amănuntelor de decor, vestimentației sau obiectelor familiare și definitorii pentru unele personaje; de asemenea, modul cum este prezentat personajul colectiv, poporul, ca o masă informă lipsită de o conștiință clară a intereselor sale, dar manifestîndu-și ponderea în determinarea esenței sau cel puțin a formei concrete pe care o vor îmbrăca evenimentele. Aspectele romantice țin, înainte de toate, de alegerea subiectului (interesul pentru trecutul național și în mod special pentru perioadele și personajele ieșite din comun ale acestuia); din această perspectivă, Lăpușneanu este văzut ca un personaj demonic, cu manifestări uneori patologice, un caz de excepție, în același timp monstruos și tragic: personalitate puternică, capabilă o vreme să-și afirme în exclusivitate voința și libertatea extremă (pînă la aceea de a lua viața altora), el se dovedește în cele din urmă supus imprevizibilului și e ucis de cei care la un moment dat păreau cei mai vulnerabili în fața voinței sale. În mod evident, tot de viziunea romantică ține și structura de roluri a nuvelei: personaje contrastante ca poziție socială și politică, ca interese, caractere, vîrstă etc. Antiteza este modalitatea fundamentală în conceperea subiectului, dar și în compunerea unor episoade și scene (sub forma coincidențelor antitetice impresionante). Dacă judecăm însă felul cum este construită și condusă narațiunea, trăsăturile cele mai numeroase sînt cele ce ne trimit spre clasicism. N. demonstrează în această nuvelă o stăpînire aproape perfectă a modalităților arhitectonice, pe care le utilizează fără nici o ostentație, cu o mare îndemînare și naturalețe. Textul e împărțit în patru capitole, care se încheagă toate în jurul unor scene și replici de o mare putere expresivă. Dimensiunile capitolelor sînt aproape egale, proporțiile dintre scene perfecte, înfățișarea personajelor e firească, iar caracterizarea lor reiese din cuvintele și acțiunile relatate de scriitor. Toate elementele textului sînt strict funcționale, nimic nu este superfluu sau pur ornamental. Textul e dominat de procedeul reprezentării, sub forma scenelor dialogate multifuncționale, care contribuie nu numai la caracterizarea personajelor și a relațiilor dintre ele, ci și la împingerea înainte a acțiunii, într-un mod care a amintit pe drept cuvînt exegeților de procedeele literaturii dramatice. Narațiunea este concentrată îndeobște în părțile introductive ale capitolelor, pasajele de acest tip avînd dimensiuni mai mari în capitolele al doilea și al patrulea. N. apelează și la procedeul povestirii rezumative, în care concentrează toate evenimentele de relevanță secundară pentru textul său. Pasajele narative înglobează în cele mai multe cazuri și elementele de descriere, fie că e vorba de portret, fie de descrierea de interior sau de cea a naturii. Elementele de discurs auctorial sînt reduse la minimum, locul lor fiind luat de pasaje care amintesc mai curînd de „didas-

Scanned with OKEN Scanner

caliile" utilizate în genul dramatic. Coerența strînsă a textului realizat din îmbinarea acestor patru modalități se obține prin marea încărcătură de sens a pasajelor, dar și prin rețeaua foarte deasă de anticipări, care realizează o legătură permanentă între diferitele capitole sau părți de capitole. Tot de echilibrul clasic ne amintește și stăpînirea limbajului. Există din acest punct de vedere o perfectă proporție între elementele lexicale aparținătoare fondului comun al limbii, neologisme și arhaisme. Fraza e echilibrată și funcțională, variind de la perioadă la construcția scurtă și sacadată, în funcție de împrejurările în care este folosită. Creație remarcabilă a literaturii pașoptiste, nuvela lui N. a fost valorificată ca atare încă din anul apariției. Reprodusă în 1840 în „Curier de ambe sexe" (per. III, nr.6) și „Foaie pentru minte, inimă și literatură" (nr. 35-37), relevată de Alecsandri pentru îndrăzneala subtextului său social-politic (în introducerea la *Scrierile* lui C. N.), ea a servit drept model mărturisit lui Al. Odobescu și drept sursă de inspirație pentru lucrările dramatice ale lui D. Bolintineanu (1868), Samson Bodnărescu (1884), Iuliu I. Roșca (1886) și G.M. Zamfirescu (*Cumineçătura*, 1925). Nuvela lui N. este considerată pînă astăzi unul dintre textele cele mai reprezentative ale literaturii române din toate timpurile.

EDIȚII: *Păcatele tinereților*, Iași, 1857; *Scrierile lui Constantin Negruzzi*, vol. I, cu o introducere de V. Alecsandri, București, 1872; *Opere complete*, vol. I, ediție îngrijită de Il. Chendi și E. Carcalechi, București, 1905; *Fragmente istorice*, cu o prefață de E. Lovinescu, București, 1928; *Păcatele tinereților*, ediție îngrijită și comentată de V. Ghiacioiu, Craiova, 1937 (ed. II, 1942); *Păcatele tinereților și alte scrieri*, ediție îngrijită de Liviu Leonte, cu o prefață de N. I. Popa, București, 1959; *Păcatele tinereților*, ediție îngrijită de Liviu Leonte, București, 1963; *Opere*, vol. I, *Păcatele tinereților*, ediție critică, cu studiu introductiv, comentarii și variante de Liviu Leonte, București, 1974.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *C. Negruzzi, viața și opera*, 1913 (ed. II, 1924; ed. III, 1940); N. Iorga, *Povestitori de ieri și de azi*, I, 1914; G. Marinescu, *Nuvela în literatura română*, 1928; Ov. Densusianu, *Literatura română modernă*, III, 1929; I. M. Rașcu, *Alte opere din literatura română*, 1938; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); Al. Piru, *C. Negruzzi*, 1966; *Istoria literaturii române*, II, 1968; E. Papu, *Din clasicii noștri*, 1972; L. Leonte, *Constantin Negruzzi*, 1980; *Constantin Negruzzi. Interpretat de...*, 1981; G. Dimisianu, *Introducere în opera lui Constantin Negruzzi*, 1984.

G.A.

ALFABET POETIC — Volum de versuri de Ștefan Augustin Doinaș. Antologie de autor cuprinzînd ciclurile: *Alfabet poetic* (1941-1948); *Ovidiu la Tomis* (1951-1957); *Voluptatea limitelor* (1958-1968); *Născut în Utopia* (1969-1975); *Anotimpul discret* (1974-1975); *Conjuratio poetica* (1968-1976); *Inedite* (1976-1977). Titlul antologiei reia titlul primului volum destinat publicării de către autor, manuscris distins, în 1947, cu Premiul „E. Lovinescu", dar nepublicat din cauza vicisitudinilor ideologice ale timpului.

Alfabet poetic sintetizează evoluția poeziei lui Doinaș de pînă la 1978, data apariției volumului, prezentînd și avantajul — pe lîngă o abordare diacronică a temelor și motivelor specifice — unei recuperări a ineditelor; astfel, universul poetului se restituie în integralitatea sa, de la baladescul primei faze, derivat din preocuparea Cercului literar de la Sibiu de a transforma poezia „într-o biografie simbolică, corespondentă cu ritmurile altor timpuri", la ontologia abstractă a ultimei perioade, ce prefigurează volumul *Poeme*, din 1983. În consecință, de-materializarea în timp a substanței lirice e prima caracteristică a poeziei lui **Șt. Aug. D.**: joc cu virtuți subiacent epice, „impure" în prima perioadă a creației poetului, ea devine gest autoreflexiv, poezie a poeziei spre vîrstele tîrzii, translație echivalentă cu o evidentă progresie a cerebralității. Cavalerismul primei faze („în loc de pușcă, sufletul să-l ții/ în mînă ca pe-un arc de abur, care/ cu vîrful sfintei nevinovății/rănește totul fără vindecare") trimite spre o existență concepută ca fast ceremonial, plin de o materialitate grea, simbolică, în care predomină esențe și arome prețioase, sosite pe linia unui manierism al gesturilor studiate, nobil coregrafiate: „Așa cum argintul șoptind aburește/ să-i spui că oțelul din inima mea/ în zori cu lumină de foc ruginește/ de sîngele care visează la ea." Mai tîrziu (în *Poemul ca dialect al formelor*, de pildă), coarda lirică atinge doar abstractul; cuvîntul nu se mai naște din prea-plinul gestului pe care-l descrie — cum se întîmpla în prima fază de creație a

Scanned with OKEN Scanner

poetului, o etapă luxuriantă, a exceselor -- , ci din golul pe care-l trădează pentru a putea exista: „Adîncimea şi golul, fireşti atribute/ ale formelor, — cum să le piardă poemul,/ dialect suplinit de tipare limbute?" Diacronia evolutivă a poeziei lui **Şt. Aug. D.** marchează de asemenea o progresivă accentuare a crizei spunerii, a versului ca atare. De fapt, am putea spune că e, aici, caracteristica fundamentală a evoluţiei poetice doinaşiene: dacă în primele poeme, scrisul face parte firesc din lume, e rostire din marea rostire a lumii (niciodată interogativă, întotdeauna fastuoasă, mustind de excese şi de substanţe opulente), după 1970 el devine ezitare, interogaţie de sine, instanţă epifanică negativă, proprie convingerii că „totul a fost deja spus", cum apare cu claritate în *Eroii,* de pildă: „...ce mai rămîne, atunci, grădinarilor limbii?/ Albinele-adîncului nasc, limpezind, în neantul / rămas pentru noi inefabil, o limbă/ lipită de faguri, de lut// Ci rareori pîlpîie mierea pe buzele noastre/ şi tot ce rostim s-a rostit din adînc; lăcrimată,/ înainte de lacrima noastră, e apa,/ iar Patria — strigătul lor." Dacă în prima parte a creaţiei lui **D.**, cuvîntul se leagă de *fenomenalitate,* de contururile spumoase ale concretului („Cîndva fecioarele acestui astru/ ieşeau din casă, gîngurind abia,/purtînd pe umeri ca un scut albastru/ o frumuseţe limpede şi grea"), în a doua el coboară, nietzschean, spre elementar, la rosturile de plămădire ale firii: „Din grase comete-n vîrtejuri/ fumegînd, spumegînd/ atîrnă ca pepeni pe vrejuri/ măruntaie şi gînd./ Extazul — întreg fără parte:/ mistuiţi amîndoi/ urlăm, şi ne-atingem de moarte,/ şi cădem înapoi". Se rostuiesc pe rînd, în această tranziţie de la concret la abstract, de la poezie la *poiesis* (în sensul de autogenerativitate plăsmuitoare a substanţei originare, formulat de către Nietzsche în prima parte a *Naşterii tragediei din spiritul muzicii*) ecouri şi influenţe din varii direcţii, de la goticul ogival al primei perioade, obsedat de germanism, de o medievalitate teutonă în care intră şi certe elemente alchimice, la serenitatea elină, dialectică, a perioadei tîrzii. Sub aspectul influenţelor literare, mutaţia prevede tranziţia de la epicul baladesc, manierist, trubaduresc al începuturilor la admiraţia tîrzie, tensionat-abstractă pentru Valéry (din care autorul a şi tradus un volum substanţial), drumul trecînd, firesc, prin Blaga (de la care **D.** preia stigmatul nobil al bolii ca metastază universală, generală, neparticularizată) şi prin expresionismul orfic al lui Rilke. Pentru a ilustra o asemenea translaţie, vom recurge la un aspect particularizat al liricii lui **D.** (*natura*), menţionînd totodată că mutaţii similare se pot întîlni în toate registrele poeziei doinaşiene, de la bestiar, de pildă (unde se înregistrează o certă tranziţie spre sapienţial, de la animalul concret la animalul simbolic, de la bufniţă la scarabeu), la moarte — o altă mare obsesie. În privinţa naturii, poemele de început abundă, luxuriant, în detalii superb încrustate în vers („în inima pădurii, stînd singură, tînjeşte/ o tristă arătare cu ochi holbaţi şi plisc/ de care luna însăşi, atinsă, îşi mînjeşte/ cu scrum şi neputinţă tremurătorul disc."), pentru ca, mai tîrziu, natura să devină un mecanism, o „maşinărie", pierzîndu-şi astfel spontaneitatea prezenţei dintîi: „Ce-ascunde anotimpul? O maşinărie/ de verde-gri, de aer şi tăcere apoasă/ stă încă, stă stricată poate, pe colina/ salcîmilor: căldura degetelor mele/ e singura ei amintire-adevărată." Un antropocentrism paradoxal însoţeşte această translaţie, esenţială pentru poezia lui **D.**: dacă la începutul carierei, omul e integrat universului, funcţie firească a unei naturi capabile să protejeze fiinţa („Intră-n pădure singur, pe-nserat,/ cînd ursu-şi linge labele de miere/ şi ruginişul zării, presărat/ pe creştete, vibrează a-nviere"), spre sfîrşit, natura devine incapabilă de a se mai exprima pe sine, ci, doar, *prin intermediul poetului,* fiinţă necesară, investită cu rolul orfic, rilkean, al rostirii. Lucrurile vor fi exact precizate în volumul de mai tîrziu *Poeme* (1983), în care ontologicul e explicit afirmat („un singur imperiu există — Fiinţa"), rolul poetului fiind acela de a exprima „dithyrambul" („adăpost al fiinţei"), ridicînd expresia la nivelul extatic al incandescenţei („oricînd le culegem din preajmă le aducem/ la punctul de strigăt ardent..."). Poetul „dă nume lucrurilor" (ca în *Elegiile duineze* ale solitarului din Muzot); spre deosebire de organul pe care-l exprimă, cuvîntul său rămîne egal cu sine, „nu oboseşte": „Una şi singură/ pulsar/ între Alfa şi Omega,/lauda locuieşte în cerul gurii.// Acolo -/ filfîind în locul păsării,/ cuvîntul pasăre se ouă în aer./Acolo -/ suferind în locul inimii,/ cuvîntul inimă nu oboseşte./Acolo -/durînd în locul iubirii,/ cuvîntul iubire se-mparte la

Scanned with OKEN Scanner

castori.// Din exil,/ Ioan-fără-Limbă/ — prinţul cu sabia-n teacă -/ne-a trimis veste.// Să aşezăm zale sau cîlţi/ între noi/ şi tăişul lucrurilor// Să întemeiem/ în alb/ împărăţia Cuvintelor." Există însă, aici, o diferenţă esenţială faţă de Rilke: la **D.** (cum demonstrează de altfel şi poemul *Conjuratio poetica*, din care tocmai am citat), cuvîntul poetic estompează impactul cu realul, propune o ordine ideală pornită nu din respectul faţă de materie, ci din dorinţa de a se sustrage, vătuind rosturile tectonicii sale imprevizibile. *Alfabet poetic* reprezintă, desigur, subiect de carte, şi nu de articol critic. El nu încheie însă, sub aspect tematic, universul lui **D.**, care aduce, prin volumul *Aventurile lui Proteu* (1995) o deschidere spre religios, spre politic, discret prezentă pînă atunci. Cu toate acestea, parcurgînd *Alfabetul...*, prin colaţionarea cîtorva motive recurente (bestiarul, modurile morţii, artisticul), tendinţa de a decripta *efigia de sine* a lui **D.** se impune ca o tentaţie secretă, inevitabilă. Ea derivă, se pare, din coregrafia elevată, subtilă, a aristocratismului; artist al nobleţii, al existenţei transformate în stil, poetul parcurge şi sub acest aspect două etape în scrisul lui **D.**: trăieşte noblеţea firesc, ca atare, în tinereţe („Aldebaran îmi spune că noaptea va fi lungă./ Umil, îmi urc privirea şi, dîrz, mă pregătesc./ Acum, cînd nici un soare nu poate să m-ajungă,/ sătul de bolta albă şi prafu-i pămîntesc,/ străbat întreg azurul în sus, în adîncime: pădure rotitoare, rîvnită de ereţi..."), pentru a fi, ulterior, nevoit s-o *construiască*. Drumul în timp al poeziei lui **D.** este acela care marchează trecerea, într-un sens deloc peiorativ, de la naturaleţe la artificialitate.

EDIŢII: *Alfabet poetic*. Prefaţă de Aurel Martin. Bucureşti, 1978; *Alfabet poetic/Poetic Alphabet*. Ediţie bilingvă. Traducere de Cristina Tătaru. Prefaţă de Grete Tartler, Sibiu, 1996.

REFERINŢE CRITICE: Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 9/1978, respectiv nr. 11/1983; N. Manolescu, în „România literară", nr. 37/1978; C. Moraru, în „Flacăra," nr. 36/1978; C. Ungureanu, în „Convorbiri literare," nr. 10/1978; Al. Protopopescu, în „Viaţa Românească", nr. 4/1979; C. Regman, în „Viaţa Românească", nr. 9, 1983; Gh. Grigurcu, *Între critici*, 1983; Al. Paleologu, *Alchimia existenţei*, 1983; I. Pop, *Lecturi fragmentare*, 1983, respectiv în „Steaua," nr. 8/1978; Ov. Cotruş, *Meditaţii critice*, 1983; G. Arion, *Interviuri...*, 1983; Elena Tacciu, *Un studiu al arhetipurilor*, II, 1983; St. Borbély, în „Viaţa Românească", nr. 2, 1985; A. Pleşu, în „România literară", nr. 13, 1985; M. Papahagi, în „Tribuna", nr.38, 1985.

Şt.B.

AL DOILEA MESAGER — Roman de Bujor Nedelcovici, apărut la Editura Eminescu, Bucureşti, 1991. *Al doilea mesager* are o biografie specială (reconstituită în *Cum am scris „Al doilea mesager"*, în vol. *Aici şi acum*, Bucureşti, 1996), care a modificat substanţial existenţa însăşi a autorului. Romanul a fost redactat în trei variante, între 1980-1982, şi e scris cu intenţia de a fi „o carte în deplină libertate", neştirbită de nici o cenzură. După ce e citit de E. Simion, N. Manolescu, M. Iorgulescu şi N. Manea, manuscrisul e prezentat la Editura Cartea Românească, unde e respins de directorul G. Bălăiţă, iar mai tîrziu — cu acelaşi rezultat — la Editura Albatros. În 1984, manuscrisul e scos din ţară şi ajunge la Paris; aici, P. Goma îl propune Editurii Albin Michel, care îl publică în 1985, în traducerea lui Alain Paruit. În 1986, volumul obţine Premiul Libertăţii, acordat de Pen-Club Français. Aflat în ţară, autorul suportă repercusiunile: este destituit din funcţia de secretar al secţiei de proză din cadrul Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti şi din cea de redactor-şef al revistei „Almanahul literar", i se refuză publicarea altor volume, este urmărit şi supravegheat. La începutul anului 1987, **B. N.** pleacă din ţară şi se stabileşte în exil la Paris. În 1991, romanul apare la Editura Eminescu, Bucureşti.

Datorită faptului că naraţiunea construieşte imaginea unui univers de tip totalitar, proiectat în viitor (acţiunea începe în 1988), romanul se înscrie în categoria utopiilor negative sau contra-utopiilor (punctele de referinţă ale genului fiind: *Cînd se va trezi cel adormit*, de H. G. Wells, *Noi*, de E. Zamiatin, *Brava lume nouă*, de A. Huxley sau *1984*, de G. Orwell etc.). Martor şi protagonist în acest univers este Danyel Raynal, scriitor şi profesor, care, după unsprezece ani de peregrinări, se reîntoarce în patria sa, Belle-Ile, sau Insula Victoriei, avînd convingerea că şi-a exorcizat „micul gardian" lăuntric şi a devenit, pentru totdeauna, un om liber. Prima parte a „romanului *(Jean Elby)* consemnează experienţa prin care Danyel Raynal îşi pierde nu numai libertatea, ci — mult mai mult — profilul de om. La capătul acestui prim traseu, el descoperă că: „Dintr-un om se poate face un cal, un cartof, o zgardă sau... orice vrei. (...) Poate fi învins, modificat,

Scanned with OKEN Scanner

dezagregat... *cum* doreşti şi *cînd* doreşti." Între cele două momente se derulează confruntarea cu sistemul care se dovedeşte un malaxor din care „nu mai iese nimeni întreg". Dacă, în general, contra-utopia creează un univers necruţător prin excesul de ordine şi rigoare, **B. N.** imaginează un sistem mai complex şi mai nuanţat (asemănător realităţii din regimurile totalitare) care cultivă — pînă la un punct — tocmai ruptura şi mişcarea ilogică, dînd naştere, astfel, aberaţiei şi dezorientării. Din acest motiv, Raynal nu are şansa de a fi un combatant într-o luptă deschisă, ci doar victima hărţuită a unui cinic şi invizibil adversar care, pe măsură ce îi inoculează spaimele, îi întreţine speranţa. E nevoie ca Raynal să-i viziteze de zeci de ori pe Matrac, decanul facultăţii, şi pe Papillon, directorul editurii, pentru a înţelege că promisiunile foarte entuziaste care i-au fost făcute la sosirea în ţară (ocuparea unei catedre universitare şi publicarea unui mai vechi volum de eseuri), precum şi primirea aproape triumfală n-au fost decît strategiile învăluitoare dintr-un subtil scenariu de eroziune. Inclusiv momentul de revoltă publică (un discurs incendiar împotriva puterii, rostit de la tribuna Congresului) se dovedeşte a fi fost programat şi supravegheat de sistem, pentru ca ereticul, neavînd aderenţă, să poată fi absorbit mai uşor. îi este îngăduit accesul la Guvernator, care îl primeşte cu bunăvoinţă, i se destăinuie şi îl avertizează cu cinism că, dacă nu acceptă colaborarea, va fi înfrînt. La fel de perfide sînt metodele prin care este distorsionată viaţa privată a lui Raynal: i se aduc chiriaşi în casă, îi este blocat contul la bancă şi, lipsit astfel de orice mijloace de subzistenţă, fără drept la un loc de muncă, scriitorul este condamnat la un destin de cerşetor care iese noaptea şi se aprovizionează din tomberoane. Într-o asemenea expediţie nocturnă, este bătut de Brigăzile de ordine. Ajuns la capătul puterilor, înstrăinat de experienţa, altădată fundamentală, a scrisului („scrisul nu mă mai salvează"), lipsit de orice reper existenţial (prietenii de odinioară sînt fie oameni loiali puterii, membri marcanţi ai Ligii, fie — precum Micheline Rolebon, fosta iubită, sau Jean Elby — ei înşişi nişte excluşi), Raynal îşi recunoaşte falimentul şi cere să fie internat la Institutul de îndrumare, de educaţie şi învăţămînt, un aşezămînt monstruos unde se practică spălarea creierului prin Ideoterapie. Prima parte a romanului se încheie, aşadar, cu această imagine a capitulării, ce mai lasă loc, însă, unei firave şi orgolioase speranţe: că spiritul are puterea să reziste unei agresiuni ce vine pe aceeaşi cale a minţii. Cartea a doua, *Noul mancurt,* plasează acţiunea opt ani mai tîrziu, moment în care Danyel Raynal este consilierul personal al Guvernatorului, scriitor al discursurilor sale. În raport simetric cu prima parte a romanului, Raynal străbate un traseu cu semn schimbat, în urma căruia, de sub carapacea produsă prin Ideoterapie, iese la iveală figura omului de altădată. Acest lucru e posibil pentru că, datorită înaltei poziţii în ierarhia politică, Raynal are acces la o relicvă a propriului trecut: carnetul de însemnări ţinut în institut. Paginile de jurnal reproduse vor explica pentru protagonist, dar deopotrivă şi pentru cititor, cum se realizează depersonalizarea. Terapia practicată în institut pare să aibă ca model extraliterar experimentul reeducării din închisorile politice: autodemascarea. Adus la exasperare (fără folosirea violenţei fizice, ci doar printr-o permanentă agresiune psihică ce nu lasă neatinsă nici o zonă a intimităţii), „pacientul" se leapădă — confesîndu-se în public — de sine însuşi: „Vorbesc şi ştiu că vorbesc despre mine, adică despre cel de-al doilea din mine (...)... fac totul ca şi cum aşa trebuie să se întîmple... cu o voluptate perversă de a mă elibera sufleteşte şi fizic de o tensiune interioară vecină cu senzualitatea, de a scăpa de mine, de a scoate, de a fugi, de a ieşi, de *a mă goli* de toate amintirile, cuvintele, refulările, îndoielile, ezitările (...) ... de a rămîne în sfîrşit spălat şi în special singur, fără nici o voce sau imagine". În acest vid lăuntric vor găsi loc, mai apoi, fără oprelişti, frazele ideologiei dominante. „Ridic un elogiu omului colectiv şi destinului social!", va rosti, la capătul experimentului, omul nou Danyel Raynal, cîtă vreme Jean Elby, prietenul său, singurul rezistent adevărat din insulă, va continua să creadă „în individ, relativism, opţiune, îndoială". Ultimele notiţe din jurnal consemnează, de altfel, pe un ton neutru, moartea suspectă a acestuia. Recitind carnetul de odinioară, Raynal revine în sine însuşi, îşi recucereşte parte din identitatea extirpată. Trecut, însă, prin experienţa călăului, el nu se mai poate întoarce, nicidecum, la fermitatea unor certitudini existenţiale, şi nici la vigoarea

Scanned with OKEN Scanner

revoltei. El poate, cel mult, să-l ajute pe tînărul Grégoire, un nou răzvrătit, să părăsească insula, dar pentru propria izbăvire nu mai are resurse. *Epilogul* îl arată într-o ultimă ipostază, de înfrînt, pregătit să reintre în Institut. Ultimele cuvinte le schimbă cu Marcel, prietenul arheolog revenit în țară, al doilea mesager capabil să dizloce timpul înghețat, pentru a face loc memoriei să răzbată. Chiar dacă aparține unui gen fără tradiție în proza românească, *Al doilea mesager* se raliază, prin teme și problematică, romanului contemporan. Obsesia majoră este aici adevărul, pe care scriitorul e dator să-l înregistreze și să-l rostească indiferent de riscuri. **B. N.** așează, însă, misionara imagine de sine a scriitorului într-o confruntare, deloc comodă, cu imaginea pe care o are despre rolul său puterea. Acolo unde D. Raynal vede în actul de a scrie o experiență totală, dusă pînă la „jupuirea de sine", Guvernatorul îi acceptă, cu condescendență, un rol de bufon inteligent („știi multe povești... Ne-am distrat de minune"), iar profesorul ce conduce experimentul la Institut creditează actul de creație cu valoarea unei „expectorații afective și spirituale", o pregătire preliminară pentru spălarea creierului. O altă temă majoră (din nou: într-o tratare radicală) este agresiunea împotriva memoriei. În această privință, **B. N.** utilizează cu valoare centrală în romanul său o legendă care a fost, în literatura Estului, exemplar valorificată de C. Aitmatov în *O zi mai lungă decît veacul:* legenda mancurtului. După propria-i mărturie (căreia trebuie să-i dăm crezare întrucît romanul lui Aitmatov apare doar în 1981, iar traducerea românească în 1983), scriitorul român a culeș legenda pe cont propriu, o variantă, de altfel, diferită de cea a scriitorului circhiz. Mancurtul este războinicul ce, devenit prizonier, este deposedat de memorie și devine sclavul perfect al fostului său dușman. Dacă la Aitmatov mancurtul își ucide propria mamă, la **B. N.** el este omorît — „din prea multă iubire" — de fiul său. Spunîndu-i legenda copilului Grégoire, înainte de a deveni un mancurt, D. Raynal își asigură salvarea, chiar dacă e o salvare tragică, prin moarte, lăsînd o minimă șansă de renaștere a memoriei, pentru că „Există o memorie dincolo de memorie, care nu poate fi distrusă..." întrucît personajele fac parte, majoritatea, din categoria intelectualilor, *Al doilea mesager* poate fi citit, sub un anumit aspect al său, și ca un roman de idei. Replicile personajelor despre atentatul împotriva individului, despre lipsa de sens a existenței sau despre regimul care nu este altceva decît o imensă Ficțiune, se constituie, pe alocuri, în mici și alerte eseuri (de bună calitate), care au meritul de a nu impieta asupra bunului mers al narațiunii. Dacă celebritatea romanului s-a întemeiat, în mare măsură, pe valoarea sa protestatară și pe virtuțile disidenței sale în raport cu regimul comunist, *Al doilea mesager* merită antologat între creațiile de vîrf ale prozei contemporane datorită valorii sale literare, ce își află principalele argumente în excelența și rafinamentul construcției literare, în știința de a lucra în mai multe registre (de la duioșie la grotesc), în pregnanța și individualitatea personajelor sau în modalitatea de a asigura narațiunii un fundament simbolic, întrețesut cu subtilitate și fără ostentație. La fel ca și personajul său, preocupat să scrie adevărata sa carte, **B. N.** a dat prin *Al doilea mesager* marea carte a operei sale de pînă astăzi (care mai cuprinde: *Ultimii,* 1970; *Fără vîsle,* 1972; *Noaptea,* 1974; *Grădina Icoanei,* 1977; *Zile de nisip,* 1979, trilogia *Somnul vameșului,* 1981, *Oratoriu pentru imprudență,* 1991, *Împlînzitorul de lupi,* 1992, *Dimineața unui miracol,* 1993).

EDIȚII: *Al doilea mesager,* București, 1991.

REFERINȚE CRITICE: Fl. Manolescu, în „Luceafărul", nr. 46, 1991; Claudiu Constantinescu, în „România literară", nr. 7, 1992; N. Oprea, în „Viața Românească", nr. 5, 1992; M. Lovinescu, *Est-etice. Unde scurte,* IV, 1994; I. Negoițescu, *Scriitori contemporani,* 1994.

S.C.

ALEGERE DE STAREȚĂ. Povestire de Damian Stănoiu. Apare pentru prima dată în volum la Editura Cartea Românească, în 1932. Ediția publicată în 1932 declara *Alegere de stareță* drept roman. Pregătindu-și opera pentru ediția definitivă, autorul operează concentrări și amputări în diverse capitole ale romanului, devenit astfel povestire. În această formulă, textul va mai fi reeditat in 1958, la doi ani după moartea prozatorului.

Ex-membru al cinului duhovnicesc ortodox, eul scriptural al lui **D. S.** va face apel la această experiență pentru a-și configura universul epic din *Alegere de stareță,* modalitatea scriiturii fiind umorul senin în genere, șarjat uneori pînă la sarcasm. În momentul apariției povestirii,

Scanned with OKEN Scanner

„terenul e cu totul nou" (remarcă E. Lovinescu), căci, „în afară de cîteva pagini ale d-lor Sadoveanu, Galaction, Pătrăşcanu şi ale altor cîţiva [...], a rămas aproape neexplorat ", iar satira arghezianã nu se realizase „sub forma ficţiunii artistice, ci direct, prin acţiune polemică". Obsesia fundamentală a prozei lui **D. S.** este duplicitatea, falsul unei experienţe duse sub o haină şi un limbaj de circumstanţă, ce ocultează, adesea grotesc, naturi profund umane (uneori primare, chiar), „deviate însă prin simularea unor virtuţi supraumane, împinse, în unele cazuri, pînă la monstruozitate" (D. Micu). Modelul deviaţionist, duplicitar, se grefează, în *Alegere de stareţă*, pe gena unui activism extrem (de tip politic, electoral), configurînd imaginea halucinantă a unui microcosm (toposul mănăstiresc) fundamental dezechilibrat, în profundă negare de sine şi de propriile valori. Se adaugă la acestea nota unei implicite psihologii a claustrării, a cărei rezultantă este absolutizarea sistemului ierarhic monahal, sistem ce devine scop în sine şi mobil esenţial al modelului actanţial ce caracterizează personajele din proza lui **D. S.**. Fără a-şi asuma un ritual al povestirii, textul autorului muntean oferă din plin „moldovenisme" (de tip Ion Creangă), nu doar în termenii construcţiei discursului, ci şi în formulele atitudinale ale eroilor. Trama debutează în chip spectaculos cu un moment al „crizei sistemului": moartea stareţei de la mănăstirea Tămîioara, eveniment ce propulsează în lupta pentru scaunul stăreţiei două călugăriţe, monahia Zenaida şi monahia Tomaida. Ambele personaje se lansează într-o campanie cu totul scandaloasă pentru a accede la poziţia ierarhică rîvnită, campanie ce parcurge un spectru larg de manifestări ale venalităţii, de la agresiunea verbală şi corporală, pînă la complotul uzînd de sofisticate strategii ale tăgadei, calomniei, disimulării sau minciunii fruste. Memorabilă este scena „micului atentat", prezentă într-una dintre primele secvenţe narative, în care, pe un viscol năprasnic, ambele călugăriţe purced cu săniile, una către episcopie, cealaltă către exarhul mănăstirilor, pentru a face trafic de influenţă în vederea obţinerii postului dorit; ajungînd din urmă sania Tomaidei, Zenaida îşi mituieşte surugiul pentru a-i răsturna pe ceilalţi în şanţ, episod tragi-comic (şi profund cinematografic) cu urmări în desfăşurarea tramei: făcînd apel la două înalte instanţe protectoare diferite şi favorizate de indolenţa unui episcop decrepit, care, între două lecturi dintr-un roman licenţios, semnează documente administrative fără a le cerceta conţinutul, cele două „amazoane" intră în posesia unor numiri, ambele, pe aceeaşi funcţie. În aceeaşi zi, un al treilea ordin este semnat de către acelaşi episcop, numind în scaunul stăreţesc de la Tămîioara un terţ personaj feminin (maica Aftusa), în urma intervenţiei secretarului episcopiei. Caragialismul situaţiei (în speţă comicul născut din funcţionarea defectuoasă a statului birocratic) este depăşit doar de grotescul tenacităţii furibunde, obsesive, cu care cele două personaje centrale înţeleg să reacţioneze în faţa problemei. Atacurile verbale iau amploare (însăşi înmormîntarea fostei stareţe este cinic pigmentată cu schimburi dure de replici peste sicriul moartei) şi o campanie electorală fără precedent în istoria monahală se declanşează în spaţiul mănăstirii şi în afara lui, în vederea alegerii prin vot secret, de către soborul călugăriţelor, a viitoarei stareţe (soluţia ultimă la care recurge episcopia). În timp ce arhimandritul Serafim (fost amant al Zenaidei), şi arhimandritul Lavrentie — protectorii celor două furii — se sting din viaţă în spital (căci fuseseră scoşi pe ger, cu forţa, pentru a interveni în favoarea lor), Zenaida şi Tomaida fac lobby în mănăstire, elaborează scenarii (mai mult sau mai puţin adevărate, în tot cazul hipertrofiate), fiecare despre căderile în păcat şi prea-necinstea vieţii particulare a rivalei şi acolitelor acesteia, pornesc războiul anonimelor calomnioase, ce curg la cancelaria episcopiei, spre deliciul licenţiosului episcop, şi transferă conflictul în afara zidurilor mănăstirii, în presa de scandal a oraşului şi, fatalmente, în Senat (prin intervenţia senatorului Stîlpeanu, fost amant al Tomaidei, la somaţia expresă a acesteia). Scandalul parlamentar îl va ucide pe episcop, care trece în lumea dreptilor lăsînd după sine o situaţie cu totul explozivă, dezamorsată finalmente de părintele Flavian, preotul confesor al mănăstirii, care prezidează votul soborului, falsifică rezultatele şi declară stareţă pe cea de-a treia călugăriţă, Aftusa, personaj inofensiv şi cu totul depăşit. Figurile feminine din proza lui **D. S.** întregesc galeria „ambiţioaselor" din literatura română, o serie deja prodigioasă la momentul apariţiei *Alegerii*

Scanned with OKEN Scanner

de stareță (și care mergea de la levantina Kera Duduca, din romanul lui Filimon, pînă la Mara lui Slavici sau caragialiana Joițică), funcția negativă (prin exacerbare) a tenacității primare, obsesive a acestor personaje fiind speculată, la **D. S.**, în sensul construcției satirice. O figură aparte în text o constituie călugărița Irina, ucenica fostei starețe, unicul personaj pozitiv al povestirii; ea rămîne însă (precum caracterele pozitive din *Ciocoii...* lui N. Filimon) un personaj nerealizat epic, avînd mai degrabă funcția secundară de contrapondere, oarecum obligatorie în economia textului, la modelul stihial al celor două figuri centrale. Modalitățile de realizare a comicului în *Alegere de stareță* sînt în principal două: comicul de situație și comicul de limbaj. Dincolo, însă, de aparența de operă bufă pe care artificiile de lexic și sintaxă le conferă textului lui **D. S.**, limbajul este aici, de fapt, un instrument al intenționalității, avînd o funcție bipartită: a mascării și a demascării. În măsura în care primul, limbajul-mască, este vehicolul și efigia duplicitarului, cel de-al doilea, limbajul demascator, lansează și susține adevăruri destructive. Ambele tipuri performează așadar un proces destabilizant, deconstruind ordinea microcosmului monahal și instaurînd haosul în acest (presupus) teritoriu al logosului fundamental, întemeietor. Dubla funcție a limbajului, alături de imaginarul caracterologic și intenția satirică, reprezintă elemente esențiale ale dinamicii textuale în *Alegere de stareță*, proza fără îndoială cea mai realizată a lui **D. S.**

EDIȚII: *Alegere de stareță*, București, 1932; *Ucenicii Sfîntului Antonie*, prefață de D. Micu, București, 1958; *Alegere de stareță*, prefață și tabel cronologic de D. Micu, București, 1964; *Alegere de stareță, Ucenicii Sfîntului Antonie*, București, 1970; *Nuvele și romane*, ed. îngrijită de I. Nistor, București, 1974; *Nuvele și romane*, ed. îngrijită de Ion Nistor, București, 1987.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu. *Istoria literaturii române contemporane*, IV, [1928]; P. Constantinescu, *Critice*, 1933 (reluat în *Scrieri*, 4, 1970); Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, 1967; M. Zaciu, *Scrisori nimănui*, 1996.

C.T.

AMENDAMENT LA INSTINCTUL PROPRIETĂȚII — Proză scurtă de Mircea Nedelciu, București, Editura Eminescu, 1983. Cartea este anunțată într-o notă de subsol din volumul precedent, *Efectul de ecou controlat* (Cartea Românească, București, 1981): „Autorul cere permisiunea de a reveni asupra acestei teme într-o carte ulterioară, intitulată: *AMENDAMENT LA INSTINCTUL PROPRIETĂȚII*". Tot în 1981, în „Suplimentul literar" al „Scînteii tineretului" (Anul I, nr. 4, duminică 11 oct. 1981) cele două pagini ale rubricii „Se anunță o nouă carte" sînt consacrate *Amendamentului...*, cu precizarea că volumul este promis Editurii Eminescu pentru 1982. Paginile din S.L.A.S.T. cuprind: o prezentare semnată de Laurențiu Ulici; trei fragmente din viitorul volum (*Tipografi și topografi, Cu coada ochiului, Copil călătorind spre Cislău*), precum și o mărturie a autorului (*Autorul se explică*) din care reținem: „*Amendament la instinctul proprietății* este o carte în care structuri narative de tot felul sînt folosite pentru a studia cu mare atenție evoluția ideii (prejudecății, instinctului, nefericirii) de proprietate în ultimii 30 de ani în lumea cunoscută de mine. Îmi place să povestesc și știu să ascult povești, ba chiar mi se întîmplă să găsesc cîte o poveste în locurile cele mai pustii, deci nu poveștile vor lipsi din carte.", cu toate că — avertizează autorul — cartea „nu va fi o simplă poveste". În volumul colectiv *Desant '83, Antologie de proză scurtă scrisă de autori tineri*, Cartea Românească, București, 1983, **M. N.** este prezent cu *Provocare în stil Moreno* și *O zi ca o proză scurtă*, două povestiri cuprinse în *Amendament...*.

Volumul continuă tentativa de renovare și reabilitare a prozei scurte susținută și în *Aventuri într-o curte interioară* (C.R., 1979) și *Efectul de ecou controlat* (din care vor fi preluate și cîteva personaje). În concepția lui **M. N.** (comună, de altfel, prozatorilor din generația '80) proza scurtă nu este un simplu exercițiu pentru roman, ci o specie independentă în spațiul epicii, avînd virtuți și privilegii specifice, între care: avantajul de a surprinde și a reda cu mai mare rapiditate evenimentele, posibilitatea ca autorul să se exprime cu voce proprie (v. *Genul scurt — genul implicării imediate în actualitate*, masă rotundă realizată de Victor Atanasiu, S.L.A.S.T., Anul I, nr. 1, duminică 20 sept. 1981) și șansa de a-l implica în mersul textului pe cititorul însuși, care devine „personajul

Scanned with OKEN Scanner

principal al operei" (v. **M. N.**, *Un nou personaj principal,* în *Competiția continuă,* Antologie de Gh. Crăciun, Ed. Vlasie, Pitești, 1994). Toate aceste probleme, teoretizate de **M. N.** în diverse articole și transparente în discursurile literare propriu-zise din volumele anterioare, constituie miza *Amendamentului* care capătă, astfel, un pronunțat caracter programatic. Cartea (ce „Se dedică literaturii române din ultimele trei decenii", fiind, astfel, în același timp, o provocare și o invitație la noutate) cuprinde unsprezece povestiri care vădesc calitățile de tehnician ale lui **M. N.**, capacitatea lui de a structura textul într-o manieră mai puțin obișnuită, utilizînd diverse procedee literare. Or, abundența modalităților de construcție (multe dintre ele — intertextualitatea, construcția personajului prin persoana a II-a singular etc. — de mare noutate) nu se datorează unui nonconformism cu orice preț, nu constituie, adică, un scop în sine, ci ele sînt mijloacele necesare pentru a crea un nou statut celor trei parteneri care se întîlnesc în spațiul textului (autorul, personajul și cititorul), pentru că „Povestitorul, ascultătorul și eroul unei povești sînt coproprietari". Ce înseamnă, însă, această coproprietate și cum se exprimă ea? Cît îl privește pe autor, acesta își asumă o prezență textuală fermă și își face loc (în sens propriu) în pagină, prin notele de subsol. Aici dă explicații cititorilor, le pune întrebări și își formulează „amendamentele" care, spre finalul volumului, vor constitui (iată un alt loc numai al autorului) *Decalogul.* Alteori, el poate urca mai sus în text, precum în *O zi ca o proză scurtă,* unde narațiunile-replici dintre EA și TU sînt întrerupte pentru replica autoritară a autorului: „Eu: Vă contrazic!", însoțită și de o notă de subsol explicativă: „Un drept al meu, printre altele!" Cîteva pagini mai încolo o altă notă de subsol sancționează această autoritate și ambiguizează, cu bună știință, relația autor-personaj: „Dar acest personaj din subsol (nu din subterană, atenție!) acest n. a. care-și permite să intervină tot timpul, el în ce relație de proprietate se află cu cei de deasupra liniei? El e sclavul sau stăpînul acelora?" Cititorului însuși i se caută un loc în text, devine și el o figură prezentă, fie pe propria infrapagină a autorului (invitat permanent la dialog), fie chiar alături de personaje. Cartea însăși se deschide cu o replică directă adresată cititorului, instituind „figura" acestuia: „Dumneavoastră aveți o gîndire foarte rapidă, o gîndire de om al secolului XX sau XXI (...), așa că, imediat ce ați citit titlul, ați și înțeles un sfert din text și vă aflați cu ochiul pe la rîndul al cincisprezecelea". Or, sensul acestei *captatio benevolentiae* de modă nouă e evident: ea nu reclamă un cititor dispus să se desfete, ci unul decis să se implice, gata să renunțe la o recepție comodă, periferic emoțională, pentru a-și asigura astfel o participare activă prin gîndire. Alert, bătînd pasul cu o narațiune cinetică, cititorul devine coproprietarul textului prin înțelegere, prin capacitatea sa de a-i atribui un sens: „Lucrurile se întîmplă așa cum le înțelegeți, restul e alcătuit din figurile de stil ale povestitorului". Cît privește cinetismul narațiunii, acesta se realizează fie prin ritm (accelerat cinematografic sau, dimpotrivă, fracturat, creînd un efect de spațializare), fie prin procedee de construcție (prezența în același text a mai multor narațiuni, care uneori merg în paralel, alteori se intersectează ori chiar se multiplică prin variante), fie prin personaj. Propriu prozei lui **M. N.** este un personaj „la drum", în continuă mișcare. Ghizi (profesia preferată, pentru că „un ghid face un decupaj în lumea înconjurătoare"), șoferi, liber-profesioniști sau, pur și simplu, turiști, personajele cărții se înscriu — majoritatea — în două tipuri: hoinarul și călătorul (acesta avînd o țintă). La acest destin narativ le condamnă nu numai faptul că ele pot vedea, hoinărind, lumea în variația ei și pot asculta limbajele în diversitatea lor savuroasă, înregistrînd mereu o nouă realitate (caleidoscopică), ci însăși condiția lor de personaje care e asemănătoare cu cea a fătului intrauterin, căruia i se atribuie o viață posibilă, înainte de a o avea în mod real: „într-o zi s-a trezit discutînd despre asemănarea dintre un prunc nenăscut și un personaj de roman. Imaginezi despre el tot felul de povești, încă nereale, construite, înfrumusețate, dramatizate". Drept care, autorul i se adresează unui personaj cu tandrețe și complicitate protectoare, paternă: „Deci asta ești în cele din urmă; UN NEIDENTIFICAT. De ce mă voi fi simțit obligat să-ți dau totuși un nume? Un neidentificat, deci, *al nimănui*". Dacă *Amendament la instinctul proprietății* și *Voiajul chimic,* două dintre cele mai bune povestiri ale volumului (ele se află și în relație de

Scanned with OKEN Scanner

continuitate epică) utilizează motivul călătoriei şi valorifică din plin avantajele unui personaj la drum, ce trage după sine paliere şi fragmente diverse din realitate, *Provocare în stil Moreno* (cel de-al treilea text de referinţă din carte) are ca narator-protagonist un personaj static, un tînăr rămas invalid de la cutremur. Fascinat el însuşi de realitatea cotidiană, instalat pe o terasă („o terasă spre lume şi nu o fereastră deschisă, kitsch, numai spre cer"), privind lumea printr-un binoclu, dar şi completînd-o imaginar acolo unde îi este inaccesibilă, personajul din *Provocare...* mai adaugă realităţii imediate un palier ce, departe de a i se opune (cum se crede în mod constant), îi aparţine: palierul livresc. Sub privirea sa se află *şi cărţile*, drept care povestea despre sine sau despre ceilalţi se întrerupe pentru a face loc unor fragmente din alte texte, „citite de mine atunci, între două examinări ale străzii": reviste, *Anuarul statistic*, G. Durand, Bulgakov, Moreno etc. Citatele, pe lîngă funcţia declarată de „relansatori textuali", au şi un rol hermeneutic: dacă sînt puse într-o relaţie inteligentă cu textul ce le găzduieşte — mai ales fragmentele din Moreno şi Bulgakov — îi luminează acestuia sensurile de adîncime. Trebuie remarcat că, în afară de tehnica citatului, care face un joc intertextual la vedere, **M. N.** utilizează o intertextualitate difuză, neexplicită, doar sugerată (o listă de tipul *La Moşi* şi faptul că personajele se pregătesc pentru sărbătoarea Moşilor — în dublul ei sens, de carnaval şi pomenire a morţilor) prin care textul îşi creează o relaţie de derivaţie din „arhitextul" caragialian. Neavînd subiect (mai degrabă subiecte) şi nici intrigă într-un sens tradiţional, povestirile din *Amendament...* au o temă comună, care este şi tema majoră a operei de pînă acum a lui **M. N.**: *tema identităţii;* nu e vorba numai de identitatea scripturală a autorului, personajului, cititorului, ci — prin intermediul acestora — e pusă în cauză identitatea umană ce se caută continuu şi care se configurează (ea nefiind stabilă, renovîndu-se permanent) doar în relaţie cu ceilalţi. Prin urmare va fi investigat tot ceea ce pune fiinţa în relaţie: memoria, familia, prietenia, iubirea şi literatura însăşi. În totul, *Amendament...*, condensînd teme, motive, tipuri de personaj, situaţii epice, se dovedeşte un breviar al operei lui **M. N.**, care asigură buna înţelegere, fie retrospectivă (*Aventuri într-o curte interioară, Efectul de ecou controlat)*, fie prospectivă (*Zmeura de cîmpie*, roman, Bucureşti, 1984; *Şi ieri va fi o zi*, proză scurtă, Bucureşti, 1989) a acesteia. Doar *Tratament fabulatoriu* (Bucureşti, 1986, roman) pare să se aşeze în alt areal, dar şi acesta înrudit prin problematica generală.

EDIŢII: *Amendament la instinctul proprietăţii*, Bucureşti, 1983.

REFERINŢE CRITICE: Gh. Crăciun, în „Astra", nr. 10/1983; V. Cristea, în „România literară", nr. 41/1983; V. Podoabă, în „Familia", nr. 12/1983; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; Eug. Simion, *Scriitori români de azi* IV, 1989; R. G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

S.C.

AMINTIRI — Proză memorialistică de Alecu Russo. Publicată iniţial în „România literară", Iaşi, 1855, nr. 13, p. 159, nr. 14, p. 171, nr. 37, p. 435, nr. 38, p. 442, nr. 44, p. 506, nr. 46, p. 527, nr. 47, p. 536 semnată A. R., dar A. Russo la tabla de materii. Cuprins în volumul *Scrieri*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1908, ediţie critică cu o prefaţă, note şi comentarii de Petre V. Haneş.

Materialul comentat şi ideile fundamentale din *Amintiri* şi chiar unele pasaje din cuprinsul acestora apar mai întîi în *Studie moldovană* (în „Zimbrul", Iaşi, 1851, nr. 1, p. 1, nr. 2, p. 6-8, nr. 3, p. 9-11, sub pseudonimul Terentie Mora. Întîlnim în această lucrare aceeaşi concepţie şi acelaşi sentiment al istoriei, în care distingem, pe de o parte, cultul trecutului (de tip romantic) considerat a fi element de bază al „naţionalităţii", fără de care „o societate este şchioapă", iar, pe de altă parte, aceeaşi atitudine realistă faţă de ritmul rapid al devenirii, faţă de „răsipirea cea iute a trecutului": „Moldova s-a schimbat în 16 ani din talpă pînă în vîrf, limbă, haine, obiceiuri, pînă şi numele... nu mai sîntem moldoveni, ci români". *Studie moldovană* anticipează, de asemenea, sub unghi patriotic, atît *Amintirile*, cît şi *Cîntarea României*. Alcătuită din nouă capitole, *Amintirile* îmbină elemente autobiografice propriu-zise (în primele patru capitole) cu comentarii de natură istorică. Un spaţiu întins îl consacră scriitorul istoriei noastre dinaintea anului 1830, anul „cutremurelor popoarelor de la Pind pînă în Alpii italieneşti". În cadrul ei, **R.** distinge două epoci

Scanned with OKEN Scanner

mari: prima, care începe cu cel de-al doilea descălecat şi se încheie cu ridicarea puterii de la răsărit sub Petru cel Mare, cea de-a doua, de aici pînă la 1828. Cea dintîi e, în aprecierea scriitorului, „epoha cea mare, cea făloasă", epoca „vitejilor de la Dumbrava Roşie, Vadul Turcului, de la Baia", dominată de „urieşii istoriei"; cealaltă e „epoha căderii, dar şi a slăbiciunii", „epoha de streang, de foamete", „în care oamenii sînt aproape de a uita că sînt români". Într-un număr important de pagini, **A. R.** comentează perioada de după 1830, multe din faptele la care se referă reprezentînd propriile aduceri aminte. În această parte, **R.** are o „explicaţie cu epoca" sa — cum spune Vianu. Foarte densă, lucrarea aduce un bogat conţinut documentar, atît în ceea ce priveşte trecutul Moldovei, cît şi ideologia scriitorului; resentimentele sale faţă de o seamă de aspecte ale vieţii Moldovei în special apar cu claritate. Ea conţine totodată numeroase elemente artistice valoroase, care îi conferă un loc important în cadrul literaturii noastre memorialistice. Opera debutează cu o întrebare ce închide în sine o problemă teoretică referitoare la ideea de „amintire" şi la funcţia pe care aceasta o îndeplineşte în viaţa sufletească a individului, urmată de răspunsul ce i-l dă el însuşi. Episodul acesta, cu rol de introducere, interesează deopotrivă prin *ceea ce* încorporează (e vorba de capacitatea „amintirii" de a reactualiza tinereţea, care e echivalată de el cu fericirea) şi prin modul *cum* este exprimată, ce denotă harul artistic al autorului. Întîia iubire şi, cu deosebire, evocarea satului natal alcătuiesc conţinutul primelor două capitole, care sînt mereu citate, atît pentru frumuseţea evocării, străbătută de o puternică undă de lirism, cît şi pentru multele elemente autobiografice pe care le cuprind. Codrii Bîcului, acea „salbă de smarand a Basarabiei" şi totodată „cuib" al „voinicilor din cîntecele vechi", împrejmuiau satul „răşchirat între grădini şi copaci", în centrul căruia se înălţa un păr, loc de „divan", de adunare, asemenea fierăriei lui Iocan din *Moromeţii* lui Marin Preda. Satul acesta, alcătuit după toate rînduielile vremii, cu casă boierească, cu biserică şi cu „ţinterim pestriţ de iarbă lungă, de sulcină aurită şi de cruci negre", cu fîntînă cu cumpănă, cu cirezi de vite şi turme de oi etc., e înfăţişat în plină mişcare. Descrierea înserării a fost pe drept cuvînt comparată cu cea din *Zburătorul* lui Heliade Rădulescu şi din *Noaptea de vară* a lui Coşbuc (Al. Dima). Prin filtrul liric al scriitorului trec şi unele tradiţii, între care *Armindenul*, obicei puţin studiat la noi pînă astăzi şi care aici e descris cu minuţie şi savoare, inclusiv atmosfera lui arhaică, cu iz oriental. Scriitorul rememorează apoi (cap. III) plecarea la studii în Elveţia, „pribeag în lumea înţelepciunii" — cum spune el. Nostalgia satului natal se asociază aici cu sentimentul de înstrăinare şi de dor, acest „al doilea suflet" al românului sugerat prin imagini similare celor din lirica populară a înstrăinării. În continuare, „amintirile" celui trecut prin şcolile Apusului se confundă cu cele ale poporului din care se ridicase şi ale istoriei sale contemporane, la care asistase şi pe care o judecă prin prisma imperativelor vremii şi printr-o permanentă raportare la istoria altor popoare europene. Scriitorul vibrează la amintirea „chipurilor luminoase care au fost marii voievozi" (cap. V) şi este solidar cu cei mulţi şi cu suferinţele lor, din care au izvorît „cîntecele dureroase ale poporului", căci **R.** ştie că „numai neamurile necăjite au cîntece triste ca a noastre". Mulţimile au cîntat însă şi „voiniciile trecute, voiniciile drumurilor mari şi a codrilor" (cap. VI), în timp ce marea boierime, crescută în gustul Fanarului, cînta „după modelul lui Anachreon". Adept al progresului, **R.** remarcă eforturile ce se fac către 1831 pe tărîmul instrucţiunii, faptul că numeroşi tineri sînt trimişi în „lumea cea mare" pentru a se „adăpa la izvoarele de învăţătură" (cap. IV), familiarizarea lor cu doctrinele filosofice şi, drept consecinţă, afirmarea lor în planul satirei politice. Ideologia lui **R.**, impregnată de un puternic patriotism, ni-l aminteşte pe Bălcescu şi ea se pune cu deosebire în evidenţă în aprecierile formulate cu privire la Tudor Vladimirescu şi mai ales la Ionică Tăutu, cu care prezintă vădite asemănări, atît în plan sufletesc şi temperamental, cît şi în planul gîndirii politice. Cele cîteva pagini ce i le consacră (cap. VI, VII) reprezintă o pătrunzătoare analiză a pilduitoarei activităţi a acestui luptător politic despre care **R.** afirmă că a jucat „acelaşi rol prin condei şi străduinţi în politică care îl giucă Vladimirescu prin puşca plăieşească". Amplele citate din opera sa sînt chemate să-i sublinieze atît vederile politice înaintate, cît şi talentul literar. Ultimele capitole ale *Amintirilor* pun

Scanned with OKEN Scanner

într-o puternică lumină concepția politică a lui **A. R.** față de marea boierime, incapabilă să înțeleagă ceva din duhul nou ce anima începutul veacului trecut și care începea să-și facă loc și în societatea românească după 1821. Analiza ce o întreprinde celor patru proiecte de constituție prezentate de diversele „tarafuri" boierești duce la aceeași concluzie: „boierii rămaseră totuși oligarhia de mai înainte, dînd în spinarea cîrmuirii greutatea și răspunderea stării sociale". Virtuțile literare ale *Amintirilor* se vădesc îndeosebi în primele capitole, străbătute de o sensibilă undă lirică, dar și în celelalte, cu caracter patriotic și protestatar. Descrierea și narația dramatizată, interogația retorică, repetiția și enumerația ș. a. conferă stilului scriitorului accente personale ce vor reveni în *Cîntarea României*. Iar „notația delicată și exactă, comparația neașteptată, senzația culeasă din regiunile mai ascunse ale sensibilității, ne amintesc într-un chip surprinzător pe atîți din imagiștii contemporani" (T. Vianu).

EDIȚII: *Scrieri*, București, 1908. Ediție critică cu o prefață, note și comentarii de Petre V. Haneș; *Scrieri*, București, 1910 (cu o prefață de G. Bogdan-Duică); *Aduceri aminte*, publicate de P. V. Haneș, București, 1918; *Scrieri*, Craiova, f. a.; *Scrieri alese*. Ediție îngrijită, introducere și note de Geo Șerban, București, 1959.

REFERINȚE CRITICE: T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944; Al. Dima, *Alecu Russo*, 1975; G. Antonescu, în „Limbă și literatură", 1989, vol. III.

D.P.

AMINTIRI DIN COPILĂRIE — Capodopera memorialistică a lui Ion Creangă. Alcătuită în etape, apare antum doar fragmentar. *Partea I*, datată „București, 1880, septembre", e publicată în „Convorbiri literare", 1 ianuarie 1881; *Partea a II-a*, în „Convorbiri literare" 1 aprilie 1881; *Partea a III-a*, datată „București, 1881, septembre", în „Convorbiri literare" 1 martie 1882; *Partea a IV-a*, publicată postum în *Scrierile lui Ioan Creangă*, vol. II, Iași, 1892. Discursul autodiegetic acoperă perioada primilor 16 ani din viața scriitorului (1839-1855), fără să se refere la fiecare din aceștia în parte. Sînt menționați ca atare doar 1848, cu „cinstita holeră", 1852, sfințirea paraclisului spitalului din Tîrgul Neamțului, și 1855, sosirea finală în „cieriul" Socolei. Intervalul, din care „lipsesc" primii 2-3 ani, fără amintiri, se referă la anii de școală și peripețiile din spațiul copilăriei humulești. Prin structura tetradică, legată de simbolismul *anotimpurilor*, dar și al *crucii*, ca și prin marcajele temporale gravitînd în jurul sărbătorilor ciclului pascal, *Amintirile* prefigurează, în abisul textului, patimile din existența ulterioară anului 1855. Scrierea a fost dedicată „D-șoarei L./ivia/ M./aiorescu/" și, conform *Dicționarului* lui V. Cristea, întrunește 151 de personaje.

O sintagmă a scriitorului — *Vremuri și oameni* — ar putea constitui subtitlul *Părții întîi*, unde, între două panouri dedicate prezentului școlar, în care învățătura e obiect de persuasiune, exercitată de „neobositul părinte" împreună cu bădița Vasile, sau dorință (a mamei), autorul intercalează un amplu monolog al lui David Creangă, prin intermediul căruia configurează arborele genealogic al stirpei crengiste, originară din Transilvania. Cuvintele bunicului mai cuprind o micronuvelă cu subiect „din vremea zaverei" și un patetic elogiu al cărții: „Eu, să nu fi știut a ceti, de mult aș fi înnebunit, cîte am avut pe capul meu. Însă deschid *Viețile Sfinților* și văd atîtea și atîtea și zic: Doamne, multă răbdare ai dat aleșilor tăi! Ale noastre sînt flori la ureche pe lîngă cele ce spune în cărți... Din cărți culegi multă înțelepciune...". Întemeierea școlii din Humulești — ca incipit prestigios al *Amintirilor* — e surprinsă în ambianța sonoră („vuia satul de vatale în toate părțile") a unei lumi active, deschisă spre viitor, tot atunci și în concomitență cu gesturile de perpetuare a memoriei strămoșilor („ce mai de pomi s-au pus în ținterim"). Pomenirea *hramului* bisericii Sf. Nicolai introduce două din temele specifice rememorării scriitorului: *timpul circular* și *lumea* („dascăli și popi și vlădici și străini, și tot soiul de oameni din toate părțile"). Față de ipostazele curente ale copilului — „tigoare de băiet, cobăit și leneș, de n-are pereche", „clămpănind" ceaslovul, examinat în „sîmbăta procitaniei", cînd eroul-narator se desprinde din anonimatul școlarilor — una, stranie, atrage atenția în episodul holerei de la '48. Flagelul e evocat sumar, în stil cronicăresc, ca prim contact cu moartea. Imaginea focalizată de scriitor îl înfățișează pe Nică, ieșit la pîrleaz, „cînd treceau cu mortul", „boscorodind cu cimilitura" textul unui descîntec de reprezentare a morții și a spiritelor morților, dintr-un spațiu

Scanned with OKEN Scanner

detaşat de lumea terestră („*valea socilor*"), sau, poate, vorbele unui străvechi rit magic de îmblînzire a demonilor morţii („budihacea"). Memoria mai reţine aici, în supraimpresiune, conturul copilului „încărcat de covrigi, mere turture, nuci poleite, roşcove şi smochine din *pomul mortului*". „Jocul" cu moartea revine în partea a II-a, la scăldat, unde Nică, „înmormîntat cu năsip", va fi „prohodit" de tovarăşii lui de joacă. Biograful de mai tîrziu al scriitorului, N. Ţimiraş, autorul unei reconstituiri, după documente vechi, însemnări şi mărturii inedite, va consemna în 1933, citînd dintr-o scrisoare, următoarea impresionantă scenă: „Cum sta la masă, C. întinse mîna şi luă o carte de pe polita de la plafon. O deschise, tresări şi întoarse fila de la început. Ce să vezi? Era prohodul diaconilor... Şi l-a citit cu glas tare, tot într-un plîns şi suspin, pînă ce-a terminat de citit tot prohodul". Finalul primei părţi a *Amintirilor*, plasat în preajma Paştilor, impune, prin *duminica de Florii*, — frumoasa zi de primăvară timpurie preschimbată intempestiv într-o vijelie cumplită, cu „ninsoare şi pîclă pînă în pămînt" — metafora scindării vieţii scriitorului în două emisfere comunicante. Tot aici, torţa bradului aprins în noaptea de pomină petrecută „într-o înfundătură de munţi" instituie una din coordonatele de bază ale imaginarului *Amintirilor — simbolismul focului*. Acestuia îi va fi subordonată partea a II-a, aproape integral. Aici, *vatra focului*, slujită de „divinitatea" maternă, e centrul solar ce reuneşte toate fiinţele — „părinţii şi fraţii şi surorile şi copiii şi copilele megieşilor", toate „jocurile şi jucăriile pline de hazul şi farmecul copilăriei". Un veritabil sediu al vieţii care dăinuie şi se perpetuează, reperul existenţial mereu invocat la maturitate ca sursa unei inepuizabile plenitudini: „Toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea!" O vară „bruegheliană" nesfîrşită — cireşele, scăldatul, pupăza din tei, torsul la umbra nucului — de inegalabilă exuberanţă vegetală — „prin luncile şi dumbrăvile cele pline de mîndreţe, după cules răchiţică de făcut gălbenele, şovîrv de umplut flori, dumbravnic şi sulcină de pus printre straie" -, şi prisos de roade, cînd „se scuturã ovăsul cela pe jos". Un anotimp luminos, ritmat de marile sărbători dedicate *Soarelui* şi *focului*, grupate, potrivit calendarului pastoral, la miezul verii, acolo unde patronează, ca un adevărat Helios, *Sîntilie*. Universul unei bunăstări imediat accesibile: „lemne la trunchiu sînt; slănină şi făină în pod este de-a volna; brînză în putină, asemine; curechiu în poloboc, slavă Domnului!" Ograda copilăriei — ca incintă miraculoasă a unui altar „apolonian": „Ieşi, copile, cu părul bălan, afară şi rîde la soare, doar s-a îndrepta vremea şi vremea se îndrepta după rîsul meu. Ştia, vezi bine, soarele cu cine are de-a face..." Contrapunerea, pe aceeaşi pagină, a unor scurte reflecţii auctoriale — „căci sprinţar şi înşelător este gîndul omului", „însă vai de omul care se ia pe gînduri! Uite cum te trage pe furiş apa la adînc, şi din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare!" — cu efectul relativizării aduse de perspectiva unei alte vîrste — are menirea de-a justifica întoarcerea obsesivă a gîndului la „locul naşterii, la casa părintească din Humuleşti, la stîlpul hornului...", la copilărie, „căci ea singură este veselă şi nevinovată", în tentativa recuperării unui paradis pierdut — „vîrsta cea fericită". Pe de altă parte, în felul acesta, trecutul evocat se arată ca prefigurîndu-şi viitorul. O replică fugitivă a mamei pare chiar a prevesti pe scriitor din copilul care îşi priveşte ţintă în ochi părinţii, de parcă are de gînd „să-i zugrăvească". O concluzie mucalită — „*zdruncen şi cheltuială*" — rezumă cuprinsul părţii a III-a, închinată peripeţiilor dintr-o perioadă imediat următoare, petrecută la şcoala catihetică din Fălticeni. Cadrul iniţial de contrast e, şi aici, satul natal, prezentat în liniamente topografice memorabile. Un vast panoramic rotit desupra punctelor cardinale înscrie Humuleştii în tiparele unui imens amfiteatru natural, de unde ceea ce transpare „nu-i un sat lăturalnic, mocnit şi lipsit de priveliştea lumii, ca alte sate". „Treacăt" spre mănăstiri, locul e fixat pe axa unei vechimi istorice relative, potrivit reperelor onomastice ale textului (Sobietzki, Brîncoveanca etc.) Totodată, tranzit spre *iarmaroace* şi *hramuri* faimoase, ce revin la datele fixe din calendarul *Sfinţilor anotimpurilor*, satul apare angrenat în caruselul unui alt fel de timp, al veşnicei reîntoarceri. Înrădăcinarea într-o atare curgere sezonieră a vremii reprezintă sursa echilibrului lumii statornicite pe malurile Ozanei „de atîtea veacuri". În ordinea continuităţii ideale a existenţei, o vechime la fel de autoritar

Scanned with OKEN Scanner

proclamată e de regăsit, ulterior, în jurnalul lui Radu Petrescu, unde lumea, văzută de pe prispa ţăranului transilvănean ca din *stoa* înţelepţilor Porticului (Marc Aureliu), se prezintă ca „locuinţă a tuturor". Echivalată cu „trezirea" în satul deţinător al „priveliştilor lumii", copilăria e reînviată de eul subiect şi obiect al *Amintirilor* într-un cadru unde, astfel, scriitorul încetează, temporar, de a mai fi la discreţia timpului. Cît de profund trăieşte C. sentimentul infinitului o atestă, înaintea altor simboluri spaţiale din opera sa, întruchiparea vestitei cetăţi a Neamţului, surprinsă, dincolo de zarea peisajului moldovenesc accesibil sensibilităţii conştiente, ca uimitoare plăsmuire „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger", aşa cum în poezia epocii doar la Macedonski acea grădină-oază, „împrejur de care nimic, nimic decît pustie" — ar mai sugera ca locuire într-un orizont spaţial specific ficţiunii. „Apetitul de cadru", propriu spiritului tutelar al unei opere concepute în bojdeuca de „pe marginea nesfîrşirii" (G. Călinescu), va întîlni, însă, marile prilejuri de manifestare în teritoriile basmului, prin zborul fantastic „de-a curmezişul pămîntului, pe deasupra codrilor, peste vîrful munţilor, peste apa mărilor, spre ostrovul zînelor", ori în contrarianta viziune încercuită de „sitişca" lui Ochilă — perimetrul a cărui ultimă circumferinţă, trasată de Soare în rostogolirea după deal, desemnează marginile unui univers de coexistenţă a lumilor, cu văzutele şi nevăzutele lor în continuă prefacere şi neîncetată mişcare. Prin alternarea frecventă a planurilor generale cu cele de detaliu, rememorarea restituie viziunea caleidoscopică a lumii în cîteva secvenţe memorabile: prim-planul lui Ghica-vodă rostindu-şi discursul inaugural, prin care conferă şcolii şi bisericii prioritate între „izvoarăle mîngăierii şi ale fericirii sufleteşti"; viziunea scenografică a unor interioare (casa ciubotarului Pavel, odaia crîşmăriţei din Rădăşeni), repertoriile culinare de vacanţă, pregnanţa atîtor gesturi („clăcuşoara" dascălilor). „Procopsirea de învăţătură" la catiheţi — „pune mîna pe afiştat mai răpede şi vin acasă" — e sistematic ironizată prin etalarea „avantajelor" popiei (plata „dinţăritului") dar şi a puţinei rîvne spre osteneală a candidaţilor. Zvonul desfiinţării catiheţilor şi răzleţirea flăcăilor tomnatici încheie, „aproape de Paşte", partea a III-a. Prin plasarea evenimentului deschiderii şcolii în fruntea *Amintirilor* se inaugura o cadenţă existenţială mereu sesizabilă ulterior în clipe ce urmează să decidă soarta copilului. Dorinţă suverană a mamei, încrezătoare în steaua fiului său, convinsă că acesta „are să petreacă între oameni mari", dar şi imbold de permanent zeflemitoare testare paternă, pretext de solemnă alocuţiune domnească şi chiar hazard, aducîndu-i faţă în faţă pe Eminescu, revizor şcolar, şi C., institutorul apreciat pentru metodele sale progresiste, învăţătura atotprezentă presupune, prin revers, năduful tinereţii constrînse de cărturărie la acel „umblet din şcoală în şcoală, mai mult, ia, aşa, de frunza frăsinelului". Tot ea va constitui motivul plecărilor repetate, mereu mai lungi şi apoi definitive din copilăria humuleşteană. Aducerea aminte restabileşte, din perspectiva „harului" confirmat, silueta unei individualităţi ce-şi tatonează „vocaţia invizibilă". Desăvîrşirea acelei „tainice chemări" decide îndepărtarea de sat, toamna, cînd vine vremea plecării la Socola. Traversarea poştelor lungi de pînă la Iaşi, cu privirea întoarsă „într-o căutătură jalnică" spre Munţii Neamţului, denotă însă mai mult decît „căderea" din paradisul „vîrstei de aur" în timpul profan. Panoramarea piscurilor montane „de unde purced izvoarăle" hiperbolizează debutul noii vieţi, plasîndu-l în profunzimea acvatică a începuturilor grandios-hidrogonice. „Fîntîna", „vîlcica", „dumbrava" au fost lăsate în urmă; spaţiul ce se deschide plenar sub ochii copilului are anvergura ţării împrejmuite de „Dunărea măreaţă". *Înstrăinarea* — ca temă consolidată prin aportul aluziilor biblice (dimineaţa tăierii capului sfîntului Ioan Botezătorul) şi al orologiilor cosmice („Găinuşa-i spre asfinţit, rariţile de-asemine") depăşeşte cadrul de fapt biografic imediat („strămutarea" din „bîrlogul" ţăranului de munte la cîmpie), dobîndind proporţii de „surgun" cosmic, proiectat pe fundalul „constelaţiilor din Septentrion". Dacă „rariţele", ca parte a „*corabiei de lumini*" „a Orionului, reprezintă în astronomia populară *Toiagul* sau *Cingătoarea craiului*, putem spune că *pribegia*, dar şi *viitoarea celebritate* (o vorbă preferată a lui C. era „îs împărat acu") fuseseră scrise în stelele sub care copilul purcede în lume. Acelea despre care zodierii, „căutaţi" pentru Nică de ilustra sa mamă, dăduseră de ştire mai demult, încă la începutul *Amintirilor*. Prin C., în

Scanned with OKEN Scanner

literatura noastră, plecarea din copilărie va coincide cu apusul *Pleiadelor*. Iminentul răsărit al *Luceafărului de ziuă*, vestit în text de Zaharia, se cuvine interpretat ţinînd seama că luceferii, la români, sînt stelele mari ce deschid şi închid porţile nopţilor. Ultima secvenţă a *Amintirilor* — nocturnă, din „cieriul" Socolei — reinserează protagonistul în mulţimea adunată la mas sub „*plopul de judecată*".

EDIŢII: *Scrierile lui Ioan Creangă*, Iaşi, 1890; *Opere complete* I-V, Bucureşti, 1902; *Opere complete* I-III, Bucureşti, 1928; *Opere*, Bucureşti, 1953; *Opere* I-II, Bucureşti, 1970; *Poveşti. Amintiri. Povestiri*, Bucureşti, 1989.

REFERINŢE CRITICE: Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, 1930 (trad. românească 1976); N. Ţimiraş, *Ioan Creangă, după documente vechi, însemnări şi mărturii inedite*, 1933; Gh. Ungureanu, *Din viaţa lui Ion Creangă. Documente inedite*, 1940; G. Călinescu, *Ion Creangă*, 1966; Vl. Streinu, *Ion Creangă*, 1971; *Studii despre Ion Creangă* I-II, 1976; I. Holban, *Ion Creangă - spaţiul memoriei*, 1984; M. Scarlat, *Posteritarea lui Ion Creangă*, 1990; I. Petraş, *Ion Creangă - povestitorul*, 1992; C. Regman, *Ion Creangă. O biografie a operei*, 1995; V. Cristea, *Dicţionarul personajelor lui Creangă*, I, 1995.

D.C.

AMORIUL DIN PRIETEŞUG — Poezie de Costache Conachi; face parte din ciclul de poezii închinat Zulniei (Smarandei Negri) şi a fost scrisă cîndva între 1812 (anul în care C. C. o cunoaşte pe Smaranda Negri la Slănic) şi 1831 (anul morţii acesteia); publicată pentru prima dată în volum, postum, în 1856, prin grija fiicei poetului, Ecaterina Conachi Vogoride.

Amoriul din prieteşug este cea mai reprezentativă creaţie poetică într-un întreg ciclu de poezii, un adevărat roman de dragoste în versuri, pe care C. C. îl dedică celei mai statornice iubiri ce a nutrit-o pentru Smaranda Negri, cu care, după îndelungate suferinţe provocate de imposibilitatea realizării mult doritului cămin, se căsătoreşte în 1828. Poezia se întemeiază pe convingerea poetului că o prietenie curată poate să ducă la iubirea cea mai aleasă, aşa cum s-a întîmplat în cazul lor, şi debutează printr-o demonstraţie tipică modelului raţionalist al poeziei descriptive mult îndrăgite de clasicismul întîrziat. Iubirea adevărată nu e aceea „ce să naşte şi să trece ca un vis de nălucire", sentimentul efemer ce „frunzăreşte a ibovnicilor fire", ci iubirea adîncă, bazată pe prietenie „cuprinzînd două inimi într-un gînd şi-ntr-o unire". Poetul simte nevoia unei descătuşări prin încercarea ce o face de a defini pe „Acest împărat a lumii, stăpînitor de plăcere/ Tiran la împotrivire şi milostiv la durere", care este amorul. Pînă la dobîndirea lui în forma cea mai elevată, calea este lungă, se cer sacrificii: „Ca să-l dobîndiţi aievea, voi, inimi cu slabă fire, / Crede-mă-ţi că nu să poate decît cu îndelungare/ De supărări, de năcazuri, biruite prin răbdare". După această introducere se trece, în intenţia unei demonstraţii a ideilor de pînă aici, la cazul concret al relaţiilor dintre Zulnia şi Ikanok (numele anagramat al lui C.), cei doi protagonişti analizîndu-şi sentimentele cu fineţe psihologică. La cea mai grea încercare este supusă „Zulnia cea mai frumoasă decît zorile la faţă/ Între flori naltă ca crinul, cu ochii muri de negreaţă", a cărei viaţă este „o mare care nu să linişteşte"; însă nici Ikanok nu-şi poate astîmpăra dorul, şi el „să vaită şi să plînge, făr' de nici o mîngîiere". Această dureroasă zbatere în „vaiete şi suspinuri", fugind unul de altul, îşi găseşte în cele din urmă rîvnita confruntare într-un peisaj montan, într-un cadru romantic, prin care C. C. probează într-o formă de pionierat pastelul în literatura română: „Într-un loc pustiu şi tainic, de curînd aflat în lume/ Unde spre tămăduire pătimaşii mărg anume,/ Unde firea întristată şi întru posomorîre/ Au revărsat toate cele ce pricinuiesc mîhnire,/ Munţi înalţi pînă la nouri, păraie prin stînci vărsate,/ Codri cu copaci sălbatici printre petre răsturnate,/ Prăpăstii peste prăpăstii, adîncimi întunecoasă,/ Unde zmeura şi fragii şi mura cea frumoasă/ Cresc în voie despre oameni, că numai cîte-o potică/ Slujeşte la bieţii bolnavi de trecut cu mare frică". Cei doi îndrăgostiţi joacă un fel de teatru, la modul serios însă, şi urmează, surpriză pentru cititor, în loc de bucurie şi fericire, „Lacrămi, vaiete, suspinuri, cînd şi cînd cîte-o suflare/ Leşine necontenite şi de viaţă curmătoare", apoi declaraţia de dragoste a lui Ikanok, încheiată cu leşinul acestuia, care „Au căzut, dar şi căderea i-au fost sămn de închinare/ Căci s-au prilejit cu gura sărutînd a ei picioare". Zulnia „ca o nebună aleargă din stîncă-n stîncă/ şi cată, culege ierburi, ia apă şi îl stropeşte/ Dar în zadar că amoriul doftorie nu priimieşte.../ Vrea să strige,

Scanned with OKEN Scanner

dar şi glasul i se taie deodată./ Să povîrneşte şi cade peste dînsul leşinată". Aici şi acum, C. C. aminteşte de motivul turturelei rămase singure şi completează portretul Zulniei: „Acei ochi negri ca mura, acea gură ca robinul,/ Acel sîn ca trandafirul, acei grumazi albi ca crinul,/ Acele mîni ca zăpada, acele fragede braţă". Lipsit de simţul ridicolului, C. C. pune atîta suflet şi emoţie în întreaga relatare a melodramei încît, deşi relatarea pare greoaie şi, bineînţeles, desuetă, reuşeşte să ne transmită efectul urmărit, anume crearea unei stări emoţionale deosebite, pînă şi prin finalul său uşor didacticist. Amorul îi scoate pe cei doi îndrăgostiţi din beneficul leşin şi-i pune să scrie pe un copac: „Călătoriule, nu trece, stă, citeşte şi cunoaşte,/ Că amoriul cel mai straşnic din prieteşug să naşte". *Amoriul din prieteşug* rămîne o creaţie de referinţă pentru întreaga poezie erotică a lui C. C. mai ales pentru încercarea de a descrie în amănunţime şi nuanţat stări sufleteşti, prin sinceritatea şi profunzimea expresiei.

EDIŢII: *Poesii. Alcătuiri şi tălmăciri*, Iaşi, 1865; *Scrieri alese*. Ediţie, prefaţă şi bibliografie de Ecaterina şi Alexandru Teodorescu, Bucureşti, 1963.

REFERINŢE CRITICE: P. Cornea, *Studii de literatură română modernă*, 1962; P. Cornea şi D. Păcurariu, *Istoria literaturii române moderne*, 1962; Roxana Sorescu, *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc (1890-1870)*, 1976.

O.Ş.

AM PLECAT DIN SAT — Roman autobiografic de Ion Vlasiu. Într-o primă formă, cartea publicată de editura Miron Neagu din Sighişoara, în 1938, revela deja originalitatea lui **I. V.**. După aproape douăzeci de ani (1957) el dă o nouă versiune, considerabil mai amplă, într-un moment cînd se prefigura ciclul său *Drum către oameni*, scriind o parte întîi a acestei serii, care este şi cea mai originală, unde copilul trăieşte experienţa unică a primului contact cu lumea, cu totalitatea realului.

Literatura lui **I. V.** doreşte să-şi explice propria devenire, acea istorie personală ce-i revelează specificul, individualitatea şi originalitatea. În cartea din 1938 povestise copilăria de la Ogra, din casa bunicilor; în 1957 avea să se întoarcă pe firul timpului la Lechinţa şi la amintirea părinţilor dispăruţi prea devreme, tatăl în primul război mondial, mama curînd după aceea. Două locuri, două sate, două momente, dar în centru se află satul cu coordonatele sale şi cu spiritualitatea sa. Satul, este, pentru **I. V.**, ca pentru întreaga tradiţie ardeleană, un loc privilegiat. Identificîndu-se cu ceea ce Blaga numeşte orizontul stilistic românesc, cu deschiderile lui definind un tip de cultură, **V.** înţelege că a scrie înseamnă a reveni în sat, a-i recupera toate dimensiunile existenţiale şi a fi la sursă. Demersul acestei proze (nu autobiografie, în sensul de retrospectivă obiectivă a propriei vieţi, ci, mai degrabă, evocare) este unul realist şi simplu. Autorul nu acordă loc tribulaţiilor artistului; deşi vrea să se înţeleagă ca artist şi să se explice, n-o face decît indirect, insistînd, dar niciodată prea mult, asupra unicităţii fiinţei, a copilului urît, considerat ciudat de ceilalţi, care a fost el şi în care artistul se recunoaşte totuşi. Arta prozatorului rămîne legată, oricum, de descriererea lumii satului şi de povestirea de sorginte populară, amintind de Creangă. Ca la acesta, copilăria se re-creează prin isprăvi şi întîmplări care se fixează în memorie, prin ceea ce au năstruşnic, neobişnuit, şi ajung să fie mărturii ale unui fel personal şi unic al experienţei. În momentele cele mai bune, imaginaţia suprapusă, aproape pînă la identitate, cu cea populară, are o remarcabilă calitate plastică: „Satul mi se părea mare, fără margini; mare cît o lume! Continitul era un zid apărător ridicat de uriaşi. Dacă-l priveai în lung, ochii îţi fugeau pe creste, apoi, deodată, dealul se rupea ca tăiat de zmei; se făcea o rîpă de lut galben cu crăpături şi cu găuri negre, deasupra căreia se roteau ulii negri şi ciori afurisite." Privirea urmăreşte formele, simte ciudata lor calitate, stranietatea contururilor; apoi le integrează, semnificativ, într-o viziune de mit popular, cu elemente fantastice. Lumea îl asaltează, ca în episodul cu „gesprii" (viespile), unde copilul luptă cu o realitate ce îi pare ciudată, care îl provoacă, iar el îi acceptă, mai în glumă, mai în serios, provocarea, cu o conştiinţă naivă şi totuşi angajată a eroismului. Copilul care a fost **V.** e încăpăţînat, o calitate pe care sculptorul de mai tîrziu o va conştientiza şi folosi, ca artist, în confruntarea sa cu piatra sau lutul. La această vîrstă a începuturilor, îşi petrece timpul urmîndu-şi propriile fantezii, care îi uimesc pe părinţi în primul rînd; de fapt, nişte năstruşnicii pe care le vizitează în amintire în momentul

Scanned with OKEN Scanner

cînd le scrie, cînd ajunge să se înțeleagă pe sine, amuzat de cel care a fost, dar atent și la acele determinări care l-au condus spre cariera artistică. În fața copilului, lumea rezistă explicațiilor. Întrebările lui rămîn fără răspuns și repetarea lor îi supără pe părinți și pe ceilalți. După moartea tatălui, urmată îndeaproape de cea a mamei, cînd V. ajunge la bunicii din Ogra, în partea a doua a amintirilor, el continuă să se afle în lumea satului, al cărui simbol rămîne Mureșul. Portretistul V. îl descrie pe Moșu, un încăpățînat și un taciturn, care nu acceptă nici o altă autoritate decît a sa, om de o încredere sumbră în sine, în contrast cu Buna, blîndă și iertătoare. Copilul se află, uneori, în conflict cu el, dar, de fapt, în secret, îl admiră. Cînd ajunge, la început, la Tîrgu Mureș, la o școală de meserii, apoi la CFR, la Cluj, amintirile lui V. au un interes tot mai documentar. Episoadele și personajele se aglomerează, fără să le mai putem judeca altfel decît din perspectiva unică a biografiei, providențiale, a artistului; dar în afara orizontului, atît de adevărat și specific, al satului. *Am plecat din sat* rămîne, în primul rînd, o carte a copilăriei, iar paginile ei cele mai expresive apar acolo unde autorul cedează tentației lirice, atingînd tonurile sublimului: „Atunci feciorii se adunau în șir, se prindeau în lanț cît era drumul de larg, luau ceterașii între ei și începeau să horească. Mamă, ce mai cîntece! Glasurile se făceau una cu satul, cu Mureșul, se unduiau aprinse ca bobotăile duse de vînt, se înălțau în sus pînă la nori, iar se lăsau în jos, păreau că sărută pămîntul, apoi se resfirau departe pînă la vii și în Continit, peste care noaptea cădea cu stele cu tot." Prin natura lui, un roman nu poate fi decît selectiv, și aceasta împotriva extensiunii sale. El trebuie să asigure o coerență ansamblului și să coreleze, să subordoneze toate aspectele, nu numai părțile. V. nu scrie un roman, refuză această regulă fundamentală a speciei, nu vrea să elimine o parte din biografia sa, ori să o convertească în ficțiune; nu poate renunța la nimic din existența sa trecută, nici la realitatea pe care a cunoscut-o și în care s-a format. Povestirea nu e la el altceva decît reconstituirea cît mai fidelă a vieții, cît mai aproape de o vîrstă și de lumea ei. Partea de ficțiune există numai în imaginația copilului și se manifestă în interiorul vieții, nu în afara ei. Unitatea e întrevăzută de cel care își trăiește viața ca destin, destin în sensul realizării de sine prin operă într-o zonă imobilă, într-un rezultat final care, în sfîrșit, se sustrage timpului fără să îl uite.

EDIȚII: *Am plecat din sat,* (Roman autobiografic). Ediția a III-a, cu desene și reproduceri din operele autorului. Opinii critice de Perpessicius, I. Breazu, I. Chinezu, M. Beniuc, București, 1979; *Am plecat din sat,* prefață de Dan Grigorescu, București, 1988.

REFERINȚE CRITICE: I. Vlasiu, Dialog cu ..., în „Vatra", 18, nr. 5, 1988; E. Papu, *O sinteză românească,* în „Luceafărul", 27, nr. 8, 25 febr. 1984; M. Zaciu, *Lancea lui Ahile,* București, 1980; D. Culcer, în „România literară", 26, nr. 19, 1983.

C.C.

ANATOLIDA sau OMUL ȘI FORȚELE — Poem cosmogonic, antropogonic și sociogonic de Ion Heliade Rădulescu. Publicat, ca ilustrare a studiului *Despre epopea,* în *Curs întreg de poesie generale,* vol. II, București, 1870, cu subtitlul „Poema în douăzeci de cînturi". Cele 20 de cînturi se reduc la 15 în notița introductivă din *Curs întreg...* și la 5 în textul efectiv publicat. Proiectul epopeii în 20 de cînturi (de fapt 19, prin omiterea cîntului XVII), prezentat într-o scrisoare din 28 nov. 1869 către G. Bariț, era următorul: I. *Tohu-Bohu;* II. *Imnul creațiunii;* III. *Androginul;* IV. *Arborele științei;* V. *Căderea;* VI. *Cain și Abel;* VII. *Descendenții lui Cain;* VIII. *Descendenții lui Seth;* IX. *Maritagiul fiilor cerului cu fiicele oamenilor;* X. *Saturn și Jupiter;* XI. *Prometheu și Pandora;* XII. *Jupiter și Prometheu;* XIII. *Prometheu încatenat sau Desmot;* XIV. *Diluviul;* XV. *Confusia lui Babel;* XVI. *Alianța lui Dumnezeu cu omul;* XVIII. *Sodoma și Gomorha;* XIX. *Iob sau Ariceandru;* XX. *Victoria Omului asupra Zeului Forță.* Cu simțitoare diferențe față de *Empireul și Tohu-Bohu,* cîntul I, intitulat inițial *Căderea dracilor,* apare în 1840, în „Curier de ambe sexe", III, și face parte — în planul poetic de la 1836 — din secțiunea I *(Biblice)* a amplei lucrări *Umanitatea,* care se vroia articularea filosofică a întregii opere heliadești și care urma să se încheie, prin *Santa cetate,* cu viziunea socialist-utopică a omenirii („Christ-popolul") eliberată de tirania Zeului Forță. Cîntul II a apărut mai întîi, independent, în broșura *Imnul creațiunii,* București, 1869.

Titlul poemei a fost explicat (de D. Popovici)

Scanned with OKEN Scanner

ca provenind din grecescul Ανατολη (= Orient); subtitlul sugerează, prin cel de al doilea termen („Forțele"), interpretarea pe care **H.** o dă biblicului Elohim (în ebraică, un plural), ca „dumnezei ai puterii", divinități opresive împotriva cărora omul se află în stare de perpetuă revoltă. Materialul mitologic biblic ar fi trebuit să fie dublat de mituri ale revoltei extrase din mitologia greacă (în cînturile X-XIII), şi toate ar fi urmat să conducă, în cîntul XX, la proclamarea victoriei finale a Omului asupra tiraniei divine. În opoziție cu opresivul „Zeu Forță", primele două cînturi *(Empireul şi Tohu Bohu; Imnul Creațiunii)* celebrează însă, în tonalitate biblică, dubla imagine a unei divinități benefice (Tatăl şi „divinul Verb şi Fiu"), sancționînd ca „sacrilege" revolta lui Lucifer. Ca urmare, poetul care intenționează să celebreze victorioasa rebeliune umană asupra tiraniei divine nu ajunge totuşi să recupereze la modul romantic revolta demonică, ceea ce dă operei sale, s-a spus, o înfățişare contradictorie. Aparent contradictorie însă: revolta lui Lucifer nu e, pentru **H.**, de aceeaşi natură cu revolta omului împotriva Zeului Forță, căci ea e orientată nu împotriva tiranului Iehova, ci împotriva Logosului, a blîndei divinități care, ca Dumnezeu Fiul („hrist-popolul" din *Santa cetate),* sacralizează umilitatea şi sacrificiul, şi, ca „Verb", întruchipează ordinea rațională şi morală a lumii. Alături de Biblie, principala sursă a lui **H.** e, pentru cînturile I şi III *(Viața sau Androginul), Paradisul pierdut* al lui Milton, cunoscut prin intermediul traducerii lui Chateaubriand şi urmat, pe alocuri, cu fidelitate. Ecouri din Condillac interferează modelul miltonian în cîntul III, pentru ca în cîntul IV *(Arborul ştiinței)* şi V *(Moartea* sau *Frații),* locul marelui poet englez să fie luat de doi scriitori minori, Eugène Huzar, cu al său *L'Arbre de la science* şi Pierre Leroux, cu articolul *Du christianisme* din *Encyclopédie nouvelle. Anatolida* reprezintă, prin primele două cînturi, un experiment poetic de cel mai viu interes. În *Empireul şi Tohu-Bohu* („Tohu-Bohu" provine, prin franceză, din ebraică, şi desemnează amestecul haotic al elementelor), poetul se confruntă cu o problemă de mare dificultate — aceea a instituirii, prin limbaj, a unui „univers" precosmic. Dificultatea de a crea o imagine a increatului (dificultate cu care se vor confrunta, mai tîrziu, Eminescu, Blaga, Barbu sau Nichita Stănescu) e cu atît mai mare, cu cît literatura română preeminesciană nu dispune încă de un limbaj al poeziei de idei, pe care **H.** se vede chemat să-l întemeieze. Ingenioasă, soluția lui de poet al „Empireului" (al spațiului precosmic, al spațiului ideii) e aceea a instituirii unei topografii similare celei terestre, căreia i se aplică însă atribute dematerializante. De aici, dublul registru lexical din cîntul I: spațiul e jalonat prin substantive care aparțin lexicului comun al limbii române („munte", „stînci", „pulberi", „cedri", „zefir", „arburi", „rîuri" etc.), uneori chiar lexicului popular (Empireul are, de pildă, o „tindă"). Atributele care însoțesc însă aceste substantive concrete le anulează sensul material, dîndu-le o înfățişare ne-naturală, „străină" universului accesibil nouă, şi realizează acest efect fie prin semantismul lor abstract, fie, mai ales, prin caracterul lor „străin", frapant neologistic. În Empireul lui **H.**, „înalt, mai sus de ceruri, la locul nemuririi", curg „rîuri de viață" sau „rîul fericirii", „adie zefirul de clemență/ Prin arburii ştiinței", muntele e „de aur", stîncile sînt „de adamante", tărîmul e „verzit de imortali/ Umbrit de cedrieterii, florat de amarante", iar „tinda" cerească devine „tinda-omnipotenței". Acelaşi joc de aparente materializări ale conceptelor se desfăşoară în cea de a doua secțiune a cîntului (căderea îngerilor rebeli), imagine a orgoliului demonic damnat, în care **H.** citeşte simbolul „ruinei spirituale": „Bubuie cerul; se scoală împăratul;/ Duduie etherul, că pasă Urgia [...] Marea-esplosiune arrestă eternitatea/ Saltă firmamentul şi sorii se spăimîntă [...] Foc negru şi roşu lumina se preface/ Plumb e uşurința şi cerul se desface". În această revoltă a elementelor haotizate, rebelii se prăbuşesc atrăgînd ruina unor lumi spirituale: „Cad unul peste altul, ruine spirituale [...] Ca flăcăra în vortici tot chaosul aprind.// Şi cad căzînd ca mintea, s-affundă în turmente,/ Vîrteje ascuțite, şi tot se ascuțesc [...] Plesneşte Universul, Abysul se despică ,/ Tartarul se deschide; de foc un ocean/ Se-ntinde fără margini, şi demonii toți pică/ Cei mari tot mai nainte, din toți mai greu Satan". Cîntul II transpune cartea biblică a Genezei în tonalitate imnică, utilizînd şi aici, cu o remarcabilă inteligență artistică, neologismele ca o componentă definitorie a limbajului paradisiac, limbaj suav-muzical al luminii pe

Scanned with OKEN Scanner

care Verbul o materializează, ca în această cîntare a apelor ce se ridică în ființă: „S-aude-al picăturei încîntătorul timbru/ Ca-adamantine coarde de vînt înfiorate/ Fîntîne, sorginți vergini, uniți susurul vostru/ Cu-a rîului murmură, cu uietul cascadei,/ Cu spumegosul gemet fugoaselor torente [...] Să lăudăm pe Domnul în cele preaînalte/ și cele mai profunde!". În primele două cînturi, limbajul neologistic, — limbaj supraterestru al redescoperirii, prin rădăcini, a conceptelor primordiale — nu distruge, ci potențează imaginea. Înaintea genezei, universul există, potențial, în idee, și **H.** are curajul de a crea imaginea nudă, luminiscentă, a spațiului Ideii. Limbajul său, violent neologistic, instituie aici o lume ne-naturală (care premerge, adică, existența naturii). **H.** nu încearcă plasticizarea ideilor prin echivalări cu valoare sugestivă, ci cultivă expresia voit artificială, în imagini care nu-și caută puncte de susținere în sfera experienței senzoriale, ci reține atenția, dimpotrivă, tocmai asupra anormalității lor. În întreg poemul, **H.** păstrează plăcerea întemeierii cuvintelor prin derivări analogice, care dezvăluie — în jocul rădăcinilor lexicale — înrudirea ascunsă a formelor lumii. Astfel rebotezată, oglinda celestă a heleșteului devine un „celesteu": „O cîmpie lichidă, cristalină,/ Ca cerul de albastră, și lucie, și lină,/ Cît celesteu s-ar zice". Această soluție se vădește însă extrem de vulnerabilă începînd din cîntul III, adică din momentul cînd componenta neologistică, artificială, a limbajului se aplică unor teme mitice intangibile, cum ar fi melancolia lui Adam, care nu-și suportă condiția semidivină de androgin și suferă pentru că „E om și n-are oamă ca leul o lioană". Experimentul heliadesc eșuează atunci cînd limbajul sublim se aplică unui material idilic, fie și idilei edenice a „primului pater" cu „divina mater" Eva, implorată, cu o retorică paradisiacă ce amestecă muntenisme și italienisme: „Stăi, bella mea dilectă, întoarce-te, o, Eva!/ Os nobil, adorabil, din propriile-mi oase". O undă de ridicol plutește peste Edenul în care „Junicea cu liona sînt bune vecinele [...] Tigresa pe cavallă c-o labă pufulină/ O mîngîie ușure, și mutual se cearcă". Iar în momentul cînd limbajul sublim e dublat de explicația sa rațională, posibilitatea traducerii în alt registru îi anulează orice rațiune de a exista. E ceea ce se întîmplă în cîntul IV, care versifică teme de mitologie comparată și caută — în cheie rațională — sensurile alegorice ale mitului căderii, pornind de la convingerea, mărturisită, că „E cu method Scriptura" care, prin „contraziceri", „ne deschide/ Un drum de judecare și d'a conchide singuri". Inspirat de E. Huzar, poetul conchide — din contrazicerile Scripturii — că mitul paradisului pierdut traduce alegoric o catastrofă datorată decalajului între evoluția tehnică rapidă a umanității și lipsa „preștiinței". Adam reprezintă acum „omul colectiv" și interpretarea materialului mitic în cheie alegorică (v. cîntul IV) sau în cheie psihologică (motivarea crimei — involuntare — a lui Cain în cîntul V) anulează orice interes poetic al unui text hibrid, nedecis între viziunea mitică și glosarea ei demitizantă. **H.** ar fi avut șansa de a crea limbajul poeziei de idei; a compromis-o însă prin explicitare și a închis astfel una din căile de dezvoltare a limbajului poetic românesc. Din experiența — și din eșecul — lui **H.**, poezia română reține însă tentația de a se apropia de ființa lumii prin rădăcina numelor în tainica lor înrudire, tentație reactualizată în „jocurile" de cuvinte ale poeziei lui Nichita Stănescu.

EDIȚII: *Opere*, tom I, ed. critică, cu introducere, note și variante de D. Popovici, București, 1939; *Opere*, I, *Poezii*, ed. critică de Vladimir Drimba, studiu introductiv de Al. Piru, București, 1967.

REFERINȚE CRITICE: G. Oprescu, în „Dacoromania", III, (1922-1923); D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, 1935 (ed. 2, *Studii literare*, vol. III, 1977); Id., *Santa cetate. Între utopie și poezie*, 1935 (ed. 2, *Studii literare*, IV, 1980); P. Cornea, în *Studii...*; G. Călinescu, *I. Eliade Rădulescu și școala sa*, 1966; M. Bucur, în „Revista de istorie și teorie literară", 1972, nr. 3; D. Popovici, *Studii literare*, II *(Romantismul românesc)*, 1974; M. Mincu, în *Repere*, 1977; *I. Heliade Rădulescu interpretat de...*, antologie de P. Cornea, 1980; I. Em. Petrescu, în *Configurații*, 1981; Mircea Anghelescu, *Ion Heliade Rădulescu*, 1986; Id., *Textul și realitatea*, 1988; P. Cornea, *Semnele vremii*, 1995.

I.Em.P.

ANGAJARE DE CLOVN — Farsă tragică de Matei Vișniec. Apărută pentru prima dată în 1993, la Editura Unitext, în colecția *Piese noi* din cadrul seriei *Dramaturgi români*. A obținut Premiul UNITER pentru „cea mai bună piesă românească a anului 1991". A cunoscut montări de succes în țară (la Teatrul Național din Iași, în 1991, în regia lui Nicolae Scarlat, reprezentație căreia i se decernează Premiul I pentru spectacol și Premiul de regie - ex aequo - la Festivalul

Scanned with OKEN Scanner

internațional de teatru scurt de la Oradea; la Teatrul Levant din București, în regia aceluiași Nicolae Scarlat, în 1992; la Teatrul din Arad, în regia lui Ștefan Iordănescu, în 1992) și în străinătate (în 1992, la Festivalul „Bonner Biennale" din Germania; la Paris, în 1994, cu cei trei clovni Macloma, în regia lui Alexandru Tocilescu, versiunea franceză avînd titlul *On mourira jamais*; în Elveția, în 1994, la Teatrul Municipal din Konstanz etc.). Din 1987 autorul s-a stabilit în Franța.

Revendicîndu-se de la așa-numitul teatru al absurdului din anii '60, *Angajare de clovn* aparține unei specii dramatice hibride, farsa tragică sau absurdă, în care categoriile de tragic, comic, dramatic, absurd și grotesc se interferează într-o sinteză fertilă din punctul de vedere estetic. Beckett (căruia autorul îi și dedică o piesă, *Ultimul Godot*, făcîndu-l personaj), Ionesco, Pinter, Genet, Arrabal și Mrozek, dar nu mai puțin Pirandello tutelează deopotrivă discursul dramatic al lui V. Totuși, violența climatului afectiv al farsei tragice este nu o dată depășită, la V., prin redobîndirea echilibrului clasic al dramei de tip analitic (în descendența unor nume ilustre precum Ibsen, Cehov sau Strindberg), a cărei tensiune ideatică se atenuează acum pînă la imponderabilul lirism specific unei feerii dramatice. „Universul pieselor mele se situează la frontiera dintre grotesc și poezie (...) ", mărturisea dramaturgul optzecist (cunoscut totodată ca valoros poet și romancier postmodern). Introdus subversiv în zona absurdului și asociat unui lirism discret, pigmentat cu un umor colocvial, feericul conviețuiește în piesele lui V., precum în proza kafkiană, cu grotescul (ca, de pildă, în *Angajare de clovn*, în secvența magiei cu baloane, care ies la nesfîrșit dintr-o cutie asemănătoare unui sicriu). *Angajare de clovn* poate fi considerat un text simptomatic pentru dramaturgia post-absurdă, în care stridențele avangardiste ale teatrului anilor '60 sînt trecute prin filtrul unei ironii îndulcite cu accente lirice. În plus, tragicomicul absurd este reconvertit la dramatismul tradițional prin tematică și prin universul afectiv — ambele atemporale, general umane, situate dincolo de vreo modă literară anume. Vina tragică a clovnilor lui V. (Nicolló, Filippo, Peppino) — inși anonimi, interșanjabili, antieroi deci — nu e alta, ca la kafkianul Joseph K., Alfredo Traps al lui Dürrenmatt sau ionescianul Béranger, decît aceea ontologică. Descinși parcă din cunoscuta peliculă felliniană *Clovnii*, cei trei, precum altă dată Grubi și Bruno, Godot și Madox din piese ale aceluiași autor, sînt, în același timp, „toată lumea" și „nimeni": „Oricine poate să fie Peppino. Sunt mii de Peppino. Toată lumea poate să fie Peppino.", exclamă la un moment dat unul dintre cei trei bufoni bătrîni, veniți să se prezinte la un concurs pentru a fi angajați. Tema stagnării mortificatoare, a suspendării în inactivitate, în *așteptare,* înțeleasă ca o atitudine existențială fundamentală, în egală măsură alienantă și salvatoare, ca și aceea a proximității morții, respectiv a acelei așteptări care, prelungite nefiresc, devine chiar *moartea,* face ca piesa să pară un palimpsest beckettian. Locul în care sosesc pe rînd cei trei este, ca în *Sfîrșit de partidă*, o clădire impersonală, pustie, onirică parcă, lipsită de ferestre, adică de comunicarea vitală cu exteriorul, o clădire-cavou, iar ora rămîne, de asemenea, incertă (cinci, sau șase, sau șapte). La fel ca în piese precum *Ușa* sau *Și cu violoncelul ce facem?*, clovnii așteaptă în fața unei uși misterioase (din aceeași serie de obiecte terifiante ale interdicției, din care mai fac parte kafkiana poartă a Legii sau fantasmaticul zid pe care Ionesco îl invocă în paginile sale de jurnal), a cărei simplă vedere le amplifică angoasa. Golurile ori trapele textuale care intervin în răstimpuri în dialogul jalnicilor histrioni lasă să se audă de dincolo de ușă un statornic ticăit rău prevestitor. Cînd tachinîndu-se, brusc copilăriți, cu înduioșătoare ingenuitate, cînd șfichiuindu-se, invidioși, cu sarcastică neobrăzare, cînd îmbrățișîndu-se înlăcrimați, împăcați cu soarta derizorie, artiștii decrepiți ai arenei se provoacă de fapt, prematur, la o competiție cu moartea, ca pentru a-și ascunde parcă unii altora sumbrele presimțiri și a grăbi inevitabilul. Cabotinizate și marionetizate în chip grotesc, personajele clovnești ale lui V. moștenesc ceva din paradoxalul amestec de cruzime, tandrețe și infantilism al moftologilor lui Caragiale. Moftul lor este însă unul grav, donquijotesc, al autoiluzionării conștiente și disperate: „Dacă ne curățăm și noi, apoi s-a dus și arta. Gata, se stinge totu'. D-aia zic să ne vindem scump, în aur", se înflăcărează, ridicol, Nicolló. Refugiați în roluri, încrîncenați în voința de a-și

Scanned with OKEN Scanner

demonstra lor însile că mai sînt încă în stare să dea o reprezentație, ei nu fac decît să mimeze energia vitală și își găsesc în așa-zisa lor menire artistică suprema „scuză", în fața Destinului, de a mai fi păsuiți încă și încă o zi. Evocînd o iluzorie glorie de odinioară, Nicolló, Filippo și Peppino (Peppo) joacă fiecare pe rînd, în fața celorlalți doi, cîte o bufonerie, aceste răsuflate probe de virtuozitate fiind însă tot atîtea parabole ale morții, ajunsă adevăratul Godot al piesei lui **V.** Ultimul, Peppino, înscenează un atac de cord, atrăgîndu-și mai apoi furia îndreptățită a celorlalți doi, care se chinuiseră din răsputeri, cu toată neajutorarea lor isterică, să-l salveze. În fine, sub amarnicele lovituri de pedeapsă ale colegilor săi, Peppo își va da ultima suflare, de astă dată de-a binelea. Cel mai talentat dintre ei a fost, așadar, „angajat", iar supraviețuitorii, ucigași fără voie și „fără simbrie", se înțeleg acum din priviri. Pătrund fără greutate în încăperea de dincolo de fatidica ușă, pînă mai adineaori cu totul inaccesibilă, și își ascund acolo victima, alăturînd-o unui alt cadavru de clovn, îmbrăcat cu același costum de închiriat și însoțit de același binecunoscut geamantan peticit. În urma lor, coridorul — spațiu al așteptării și al trecerii înspre moarte — rămîne gol, dar, desigur, nu pentru multă vreme. Va sosi aici, gîfîind, un clovn bătrîn, un alt Nicolló, sau Filippo, sau Peppino, și va rămîne să-și aștepte rîndul. Prin anularea finalului concluziv și recurgerea la anticlimaxul comic (aici: tragicomic), **V.** se dovedește adeptul acelei intrigi false, una circulară sau mai degrabă sinusoidală, regăsibilă frecvent în farsele tragice ale lui Dürrenmatt, Frisch, Ionesco sau Beckett. Lucrare reprezentativă a genului, *Angajare de clovn*, unul dintre cele mai reușite (și mai jucate) texte dramatice ale lui **M. V.**, alături de *Caii la fereastră*, *Ultimul Godot*, *Trei zile cu Madox*, *Țara lui Gufi*, *Artur, osînditul*, *Teatru descompus*, poate fi situat, totodată, în imediata vecinătate valorică a unor celebre piese precum *Cîntăreața cheală* și *Scaunele*, de Eugene Ionesco, *Așteptîndu-l pe Godot*, de Samuel Beckett, *Aniversarea*, de Harold Pinter, *Balconul* și *Cameristele*, de Jean Genet, *Invazia*, de Arthur Adamov sau *Constructorii imperiului*, de Boris Vian.

EDIȚII: *Angajare de clovn*, București, 1993; *Păianjenul în rană. Teatru*, vol. 1, cu o prefață de V. Silvestru, București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: Șt. Oprea, în „Teatrul azi", nr. 5-6, 1991; Alice Georgescu, în „Teatrul azi", nr. 3, 1992; Mirella Nedelcu Patureau, în „Teatrul azi", nr. 7-8-9, 1994; V. Silvestru, în „Caiete critice", nr. 4-5, 1994; Ileana Berlogea, în „Caiete critice", nr. 4-5, 1994; Sebastian-Vlad Popa, în „Caiete critice", nr. 4-5, 1994.

L.Pv.

ANNA — Roman de Duiliu Zamfirescu; este cel de al cincilea (și ultimul) din *Romanul Comăneștenilor*. Primele șase capitole au fost publicate în revista „Convorbiri literare", în intervalul martie-septembrie 1906, sub titlul *Ceea ce nu se poate;* celelalte capitole au apărut, după o lungă întrerupere, de-abia în cursul anului 1910, în același loc. Prima ediție a romanului este din 1911.

După ce, în primele două tomuri ale ciclului (în *Viața la țară* și în *Tănase Scatiu*), acțiunea *Romanului Comăneștenilor* se desfășura cu predilecție într-un registru al vieții domestice, începînd cu *În război*, întîmplările vieții cotidiene fac din ce în ce mai mult loc marilor evenimente istorice: mai întîi (în *În război*) — războiul pentru independență, din 1877, iar, mai apoi (o dată cu *Îndreptări*, cu *Anna* și cu un al șaselea tom al ciclului, rămas, din nefericire, în stadiul de proiect) — lupta pentru reîntregirea neamului și pentru unirea Ardealului cu țara. Dacă eroul războiului de independență fusese — în universul ficțional al acestui roman — Mihai Comăneșteanu, eroul noului moment istoric abordat de scriitor, eroul luptei pentru reîntregire, urma să fie nepotul lui Mihai Comăneșteanu, fermecătorul Alexandru. Spre deosebire de *În război*, însă, în *Îndreptări* și *Anna* este vizibilă o anume dificultate pe care o întîmpină scriitorul în a trece de la descrierea scenelor de familie, la povestirea unor fapte de glorie. Astfel, dacă în *Îndreptări* mai răsunau totuși, deși sporadic, acorduri ale unui destin eroic (Alexandru Comăneșteanu întreprinde, împreună cu tînăra lui soție, Porția, o călătorie prin Ardeal, unde are ocazia să descopere starea de grea asuprire în care se afla populația românească), în *Anna* romancierul își menține, în continuare, personajul în exclusivitate într-un cerc al vieții private și al reveriilor sentimentale. Trebuie subliniat însă faptul că, la **D. Z.**, nu numai într-un plan al istoriei, ci — deopotrivă — și în acela al vieții cotidiene, se poate cu prisosință vorbi despre o dimensiune semantică a „verticalității". Astfel, nu trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

vedem în Alexandru Comăneşteanu un simplu „ştrengar" care — în cuvintele autorului — „ia cu asalt toate hainele femeieşti"; în ciuda ataşamentelor sale atît de lumeşti (între numeroasele cuceriri ale lui Alexandru Comăneşteanu se numără: Porţia, Anna Villarà, Urania Vucos, Elena Milescu, Natalia Cantă, Smaranda Dudescu şi Bertha), personajul pare totuşi să aparţină, prin chiar esenţa lui, unei lumi superioare. Unele personaje feminine ale romanului sînt astfel înclinate să vadă în Alexandru o încarnare a zeului iubirii însuşi: „îmi închipuiesc" — îi mărturiseşte, de pildă, Anna Villarà — „că semeni cu nestatornica închipuire a dorului tuturor femeilor, cu acel ştrengar şi infam de Cupido". Alteori, Alexandru Comăneşteanu este perceput de cei din jur, în cel mai pur spirit platonician, ca reflexul pămîntesc al ideilor eterne, aşa cum tinde să facă şi Porţia: „Porţia părea a iubi ca dînsa, cu alte cuvinte, a cunoaşte fugara năzuinţă către tipul ideal, erou, poet, stăpîn". Aşadar, în romanul *Anna,* tema eroică (tema „reîntregirii") este lăsată încă deoparte, scriitorul reîntorcîndu-se la o temă familiară, pe care o dezvoltase pe larg atît în *Viaţa la ţară,* cît şi în *Tănase Scatiu:* tema iubirii. Sub acest raport, concepţia lui **D. Z.** a rămas, în linii generale, neschimbată; romancierul porneşte de la premisele filosofiei platoniciene a amorului. Critica a mai semnalat, de altminteri, această componentă a concepţiei lui **D. Z.**, componentă datorată fie cunoaşterii directe a dialogurilor platoniciene, fie influenţei unor opere literare moderne îndatorate marelui gînditor al antichităţii (cum este, de pildă, *Epipsychidion,* a lui Shelley, ori *Il piacere,* a lui Gabrielle D'Annunzio). În dezvoltarea pe care o primeşte această temă a iubirii, alături de componenta platoniciană mai poate fi, de asemenea, depistată şi o componentă (conturată în chip mult mai discret) de sorginte schopenhaueriană; eroii lui **D. Z.** sînt firi saturniene, predispuse la suferinţă: chiar şi atunci cînd iubirea lor cunoaşte împliniri supreme, ei sînt stăpîniţi de o formă destul de agresivă de insatisfacţie ideală. „În mine" — se plînge, de pildă, în sensul acesta, Alexandru Comăneşteanu — „e contrazicere ciudată, că sînt în mod pozitiv şi real fericit şi sînt idealmente nenorocit". Sub raportul structurii narative, ceea ce caracterizează romanul *Anna* — într-o măsură, poate, mai accentuată decît celelalte romane ale ciclului — este factura episodică a subiectului. Nu se poate cu adevărat vorbi, aici, despre o acţiune principală, compoziţia romanului ascultînd mai degrabă de un principiu cantitativ, acela al multiplicării la nesfîrşit a aventurilor amoroase ale protagonistului. Scriere solidă, din punctul de vedere al artei narative, romanul *Anna* lasă totuşi impresia repetitivităţii; demn de interes, prin noutatea sa literară, este însă studiul psihologic al geloziei (în legătură îndeosebi cu Anna Villarà), aspect prin care **D. Z.** pare să îi anunţe, în romanul românesc modern, pe Camil Petrescu şi pe Anton Holban.

EDIŢII: *Anna,* Bucureşti, 1911 (ed. a II-a, 1919); *Romanul Comăneştenilor,* I-V, Craiova, 1936-1938; *Opere,* vol. I-IV, Bucureşti, 1970-1974.

REFERINŢE CRITICE: N. Petraşcu, *Duiliu Zamfirescu,* 1929; L. Predescu, *Duiliu Zamfirescu. Viaţa şi opera,* 1938; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941; T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* 1941; L. Petrescu, *Realitate şi romanesc,* 1969; Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu,* 1969; M. Gafiţa, *Faţa ascunsă a lunii,* 1976; I. Adam (ed.), *Duiliu Zamfirescu interpretat de...,* 1976; I. Adam, *Introducere în opera lui Duiliu Zamfirescu,* 1979; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române,* 1991.

L.P.

APA — Roman de Alexandru Ivasiuc, apărut în 1973.

Ca formulă epică, *Apa* ţine mai mult de cea de a doua manieră notabilă din creaţia autorului, manieră inaugurată cu *Păsările* (1970) şi care are un caracter ceva mai tradiţional, cu accent mai apăsat pe acţiune şi pe evenimentul exterior. Sub raportul problematicii, însă, scriitorul rămîne în continuare credincios obsesiilor sale statornice; fapt semnalat încă prin semantismul simbolic al titlului, „apa" simbolizînd principiul amorfului şi al fluidităţii. „Apa" nu este altceva decît o metaforă a energiei vitale; ne amintim că doctorul Ilea, eroul din *Vestibul,* avea asemenea percepţii ale vitalului, ca dinamism pur, iar senzaţia intelectuală care însoţea aceste descoperiri era, inevitabil, aceea a „înecului". În *Apa,* Paul Dunca este acela care face din nou experienţa fluidităţii; scriitorul arată cum, în împrejurările tulburi de după război, din comportamentul oamenilor dispare „decenţa" şi începe o eră a „vitalului", pe care Paul Dunca o caracterizează în termenii următori: „noi trăim în epoca lipsei de lege, cînd totul e posibil, pentru că nimic nu

e interzis". Afirmarea dezlănțuită a vitalului duce de regulă la destrămarea oricăror structuri sociale bine statornicite, la o inaugurare a haosului; contaminat de Piticu, Paul Dunca va încerca, la rîndul său, o evadare din social, din acest domeniu al morfologicului; legătura lui cu Hermina nu va avea alt scop decît acela de a-l face să-şi uite identitatea socială, fără să izbutească, totuşi, pe de-a-ntregul: „Aceste valuri de ruşine şi tristeţe erau martorele întregii lui educaţii, ale unui fel de a fi dinaintea identităţii sale sociale de care încerca să se dezbare, de care nimeni nu poate scăpa niciodată, nici în cele mai fireşti acte. Care n-au dispărut pe de-a-ntregul nici mai tîrziu." La sfîrşitul experienței lui, însă, la sfîrşitul promiscuității cu oamenii lui Piticu, Paul Dunca va constata că în anomie absolută de fapt nu se poate trăi şi că — pînă la urmă — chiar şi aceste fiinţe fascinate de haos vor trebui să învețe „legea aspră a protocolului şi a poziției fiecăruia". **Al. I.** nu acceptă însă extremele; după cum principiul vital, în formele lui exacerbate de manifestare, devine, în opera lui **Al. I.**, un factor de destrucție, tot aşa şi principiul alternativ, acela al ordinii şi al structurării, dacă este lăsat să capete un caracter excesiv, se transformă într-un factor la fel de destructiv. Astfel, meritul lui **Al. I.**, în romanul *Apa*, constă în a evidenția faptul că, în măsura în care, în micul tîrg transilvănean al primilor ani de după război, încep să se constituie şi să se stabilizeze mecanismele unui nou sistem social, în măsura aşadar în care informul face loc unei realități puternic structurate, în aceeaşi măsură apartenența la noul sistem poate să capete un caracter alienant. Fenomenul este subliniat în legătură cu asasinarea, de către banda lui Piticu, a unui muncitor ceferist, Ion Leordean; noii diriguitori ai oraşului, respectiv Dăncuş, secretarul județenei de partid, consideră că ar fi nevoie de o reacție neîntîrziată, prin care să se ajungă nu numai la pedepsirea celor vinovați, dar, profitîndu-se de acest prilej, să se obțină şi înlăturarea prefectului „burghez". Iată însă că lui Dăncuş îi este dat să descopere că aparține sistemului şi că, în cadrul acestuia, nu contează cîtuşi de puțin ceea ce crede el că ar fi potrivit să se întreprindă; singurul lucru care contează va fi hotărîrea „centrului", iar acesta consideră că încă nu a sosit momentul potrivit pentru a rupe alianțele politice cu „grupările burgheze". Relația individului în raport cu sistemul nu poate fi aşadar decît una de supunere, constrîngere ce îl indispune în chip vădit pe Dăncuş: „Drama lui Dăncuş, în acele clipe, era drama multor oameni angajați, care nu numai că sunt, dar şi *reprezintă*, au o investitură care-i definește, dar îi şi limitează". Sistemul are să se afirme tot mai mult ca o forță impersonală, care nu ține seama de indivizi; era lui Piticu (triumful amorfului) face astfel loc unei noi ere, aceea a lui Teodorescu (triumful sistemului). Ambele aceste forme extreme — arată **Al. I.** — reprezintă negații ale umanului.

EDIȚII: *Apa*, Bucureşti, 1973 (ed. a II-a, 1975; ed. a III-a, 1987).

REFERINȚE CRITICE: M. Iorgulescu, *Rondul de noapte*, 1974; N. Balotă, *Universul prozei*, 1976; C. Ungureanu, *Proză şi reflexivitate*, 1977; M. Zaciu (coord.) *Scriitori români. Mic dicționar*, 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; I. Vitner, *Alexandru Ivasiuc, înfruntarea contrariilor*, 1980; C-tin Preda (ed.), *Alexandru Ivasiuc interpretat de...*, 1980; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan, I. Realismul*, 1988; I. Negoițescu, *Scriitori contemporani*, 1994.

L.P.

APA DE APOI — Volum de poezii de Ion Caraion. Cuprinde, cum se menționează pe foaia de titlu a cărții, „versuri în exil", adică scrise după ce poetul a părăsit țara, în 1981, stabilindu-se în Elveția, la Lausanne, unde va şi muri, în 1986. Culegerea reuneşte cinci cicluri de poeme. Cel dintîi, *Apa de apoi — Poeme inedite. Prima carte a exilului* — a apărut în nr. 20 din iunie 1986 în revista *Dialog*, publicată în limba română la Dietzenbach, Germania, în redactarea lui Ion Solacolu, cu mențiunea „Caietele Ion Caraion (1)". Al doilea, *Postume* I, s-a tipărit tot în revista *Dialog* nr. 63-64, iunie 1989, sub genericul „Caiete **I. C.** (7)". Următorul, *Nouă drame*, — suită de „scenarii poetice" proiectată în zece acte — rămăsese în manuscris. Opt *Poeme în limba franceză* sunt tipărite după revista *Jalons*, Chambourg-sur-Indre, 1986 (redactată de Jean Paul Mestas). Ultimul grupaj, *Postume II*, a apărut inițial în revista *Dialog*, nr. 78-79, în seria „Caietele **I. C.**" (8). Volumul este însoțit de o postfață semnată de Emil Manu, îngrijitorul ediției, cu titlul *Asceza cuvintelor în poezia lui I. C.*. Cartea este prefațată de o *Confesiune* a lui **I. C.**, în facsimil, tipărită în volumul *Insectele tovarăşului Hitler* (München, ed. Ion Dumitru, 1982). I se adaugă o ilustrație inedită de

Scanned with OKEN Scanner

G. Tomaziu. *Apa de apoi* a fost publicată de editura Cartea Românească, Bucureşti, 1991.

Într-o operă în care, încă de la debutul cu *Panopticum* (1943), poezia se voia scrisă „cu nevroză pe ziduri", „fără gramatică" şi în disprețul „cumințeniei reumatice", definindu-se în opoziție cu „aparatele de cusut cuvintele în gînd", încheierea reprezentată de *Apa de apoi* confirmă perenitatea unor obsesii ale universului imaginar şi o anume calitate, specifică, a limbajului. Ceea ce provocase, la început, războiul, adică focalizarea atenției asupra brutalei realități imediate („Este atîta praf, sunt atîtea lucruri triste lîngă noi,/ c-ar fi ridicol să te gîndeşti la altceva decît la război") este generat acum de starea extremă de criză lăuntrică a exilatului care lasă în urmă o lume cvasi-apocaliptică şi absurdă, trăind totodată angoasele înstrăinării şi şocurile unei civilizații occidentale crepusculare. Atmosfera dominantă e din nou sumbră, sugerînd o universală prăbuşire şi descompunere: „munți defilînd prin naufragii", „Cîteva obiecte pline de praf/ pe cîmp./ Eternitatea se fărîmițează", „împrăştie ici-colo dar treze,/ ultimele zdrențe de curcubeu", „în geam cîntă sudoarea solstițiilor", „vîntul e de păcură şi crimă". E o lume bîntuită de spectre neliniştitoare, („Totdeauna au venit la mine arătări, umbre/ de oameni care fuseseră şi nu mai erau", „Vedenii. S-au depărtat/ Strigoi şi fantome din nu ştiu ce leat/ betegi, betege,/ fără pace, fără soartă, fără tîmple"), de proiecții de bîlci grotesc („Zboară prin aer/ saltimbanci cu capete-n jos, cu picioarele/ în sus, ca praştia", „Paiațele/ orașului chicotesc deasupra necropolei"), populată de făpturi straniu-compozite, în care se asociază în avalanşă substanțe şi organe, ca la un Arcimboldo al coşmarului: „în tigvă are paie şi-n gură are plumb/ şi-i cade cîte-o prună la fiecare vorbă./ Un terci, un mleat, o zeamă, un şanț, un maț, o ciorbă./ Scuipatul, sîsîitul, pelticul, gîngăvilă/ în fiecare urbe îşi are cîte-o vilă". Sunt exemple ilustrative pentru o viziune tipic expresionistă, în latura ei cea mai sumbră, exprimîndu-l deplin pe poetul de mult exersat în *Cîntecele negre* din tinerețe (1947). Se regăseşte aici şi o importantă experiență argheziană, în gustul pentru culorile verbale tari al unui pamfletar ce-şi caută materia expresivă în straturile de „jos" ale limbajului, reabilitate în ceea ce s-a numit o „estetică a urîtului". O revoltă mocnită se simte uneori în fragmente de poem evocînd realitatea românească lăsată în urmă, împotmolită în inerțiile ei; discursul capătă atunci accente dure, sarcastice, sub care se ghiceşte sentimentul de disperare în fața spectacolului dramatic şi derizoriu totodată al unei lumi parcă stigmatizate de un destin absurd: „Nemărginita varză/ Muzeul idiot// Cum nebulosul cîntec şi nebulosul sînge/ instantaneu se curmă/ A miorlăi/ A plînge — / A pungăi într-una mutîndu-i trandafirii/ de colo-colo-n fine la stîrvul amintirii/ A-şi trage singur palme şi-a-şi da picioare-n fund./ Cum lucrurile-n sine de sine se ascund/ A fierbe-n gînd. A sta de lemn./ A scrie doine./ A bate cîmpii în timp ce istoria se face/ A da din munți cu joarda şi-n cer cu ghemotoace/ De-atîta frunză verde jelanie şi dor/ O! dacă însăşi soarta O! dacă înşişi noi ne/ surprindem pradă unui dezgust îngrozitor,/ la ce o nouă frînă? Abisul nu-n zadar/ o labă grea şi-a scos..." Un alt filon însemnat, valorificat în aceste poeme — nici el cu totul nou în scrisul lui C. este cel bacovian. îl pun în evidență deopotrivă atmosfera crepusculară ce pluteşte peste decorurile în dezagregare, postura de „cel mai trist om de pe pămînt" a subiectului liric pradă obsesiilor stingerii şi descompunerii universale, golului şi pustiului, („pustiu intact"), pierderii reperelor temporale, unei absolute oboseli a ființei care ajunge să-şi dorească neantizarea („Aş vrea să pot să nu mai fiu eu"), dar nu mai puțin o anumită dezarticulare a discursului trimițînd la notația rarefiată a *Stanțelor* tîrzii ale maestrului: „oricum// acolo era timp, era calm, era drum// în toate părțile...// niciodată nu va mai fi ieri// praful ninge cărțile/ o mirare uscată// acolo, aici: nicăieri// nicăieri niciodată". Spre „bacovianism" trimite şi aspectul în mare măsură fragmentar al acestor poeme rămase în pragul finisării, în timp ce „arghezismul" apare, oarecum complementar, în coagulările vizionare ce fac apel la un limbaj prin care grotescul devine carnal şi halucinația capătă o stranie consistență materială: este o neobişnuită, aproape unică osmoză, în poezia românească, dintre cele două poetici aflate, în fond, la antipozi. Traversarea experiențelor celor mai insolite ale poeziei europene moderne (printre care suprarealismul deține, de asemenea, un loc important, marcat de înclinația spre asocierile

Scanned with OKEN Scanner

îndrăzneţe de obiecte şi cuvinte) conferă adesea acestor versuri o mare libertate de mişcare, împotriva stereotipiilor expresiei. Energia virilă a înfruntării unei lumi urîte şi agresive se converteşte frecvent în umoarea neagră şi sarcasmul mizantropului exasperat de spectacolul degradării: „Aud zgomotul viitorului/ şi mă întreb care va fi viitorul zgomotului,/ Altul decît/ că e ridicol?/ Care-o fi rostul apei, al timpului? sau al genezii?// Oraşul semăna c-un testicol/ aruncat în pubelă, cu diezii/ şi becarii din glasul/ zarzavagiilor. Teatru în teatru/ Pute". Doar rareori se iveşte din peisajul imund figura pură, emblematică a operei de artă, amintind de *Dacica* lui Arghezi: „Gunoaie de imperii/ acoperă pămîntul. Culorile se farmă/ şi gloria e dată ca sfecla, ca tărîţa/ la porci. Sau ca lătura. Iar cîinele, iar mîţa/ scriu fabula pe care-o cunoaştem. Vas etrusc/ tu singur urci şi dăinui prin ploi, prin timp şi peste". La fel, în altă parte, o deschidere ca aceasta, către un fel de luminiş al speranţei: „Vor veni poate/ îngerii şi poeţii/ să şteargă de singurătate/ lumea aceasta obosită". Situate într-o zonă de fertile interferenţe ale limbajelor poetice din secolul nostru, marcate de personalitatea puternică a lui C., aceste „versuri din exil" confirmă, dincolo de unele inegalităţi şi de aspectul de „atelier" al unor poeme, forţa de expresie vizionară a unuia dintre marii poeţi români.

EDIŢII: *Apa de apoi. Versuri din exil,* ed. îngrijită şi postfaţă de Emil Manu, Bucureşti, 1991; *Postume*, ed. îngrijită şi prefaţată de Emil Manu, Bucureşti, 1995.

REFERINŢE CRITICE: Fl. Manolescu, în „Luceafărul", nr. 11, 1992; M. Zaciu, *Scrisori nimănui*, 1996.

I.P.

APE ADÎNCI — Proză poematică de Hortensia Papadat-Bengescu. Editura Librăriei Alcalay & Co., Bucureşti, 1918 (pe copertă, 1919), 215 p. Prima ediţie, scoasă la îndemnul şi cu sprijinul efectiv al lui G. Ibrăileanu, G. Topîrceanu, dar şi al lui Al. Vlahuţă, poartă două dedicaţii: „Cenaclului literar de la «Viaţa românească» îi închin cartea mea dintîi" şi „Tatei şi memoriei mamei, tot ce am lucrat şi voi mai lucra". Volumul reunea: *Marea, Dorinţa, Vis de femeie, Sephora, O pasăre* şi *Femei, între ele.* Ediţia a doua apare în Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1923, cu acelaşi sumar. Scriitoarea, care între timp devenise membră a cenaclului „Sburătorul" şi colaboratoare a revistei omonime, renunţă la prima dedicaţie, păstrînd-o numai pe a doua. A treia ediţie a apărut în colecţia „Biblioteca pentru toţi" a Editurii Alcalay, în nr. 1443-1445, probabil în 1936. Din ediţiile anterioare, sînt reluate doar *Marea* şi *Femei, între ele.* Din corespondenţa cu G. Ibrăileanu, se deduce că întîia ediţie a apărut la sfîrşitul anului 1918, într-un prim tiraj, din care nu s-a mai păstrat nici un exemplar. Aceeaşi sursă permite fixarea în timp a genezei volumului, proiectat încă în 1916. Într-o scrisoare din 20 iulie a acelui an, **H. P. B.** menţionează: „Învîrtesc în minte *Viziune, Marea, Dorinţa, Vis de femeie, Sephora, Un crin în comedia umană, O pasăre, Femei, între ele, Don Juan* şi nu am nici o idee". Textele, a căror aşezare în volum a fost fixată de autoare, care în aceeaşi corespondenţă mărturisea dorinţa „să încep cu *Marea,* cu ceva mai consistent, ca să nu se creadă că e un volum de schiţe mici", au apărut iniţial în periodice, astfel: *Marea,* cu subtitlul *Din scrisorile unei necunoscute,* în „Viaţa românească", VII (1913), nr. 11-12 (nov.-dec.), IX (1914), nr. 1(ian.) şi 2 (febr.); *Dorinţa* în „Viaţa românească" VII (1913), nr. 4 (apr.); *Vis de femeie,* în „Viaţa românească" VII (1913), nr. 7-8 (iul.-aug.); *Sephora,* în „Viaţa românească" IX (1914), nr. 7-8, (iul.-aug.); *O pasăre* a apărut în revista ieşeană „Versuri şi proză", IV (1915), nr. 11 (17 oct.); *Femei, între ele,* în „Viaţa românească" X (1915), nr. 7-9 (iul.-sept.), nr. 10-12 (oct. dec.) an XI (1916) nr. 1-3 (ian.-mart.).

Ape adînci este debutul editorial al celei care avea să se impună în următoarele decenii, autoritar, mai ales prin opere de mari dimensiuni. Este dificil de încadrat volumul într-o specie literară anume, deoarece el alătură poeme în proză, portrete lirice şi „un mic roman modern bazat pe tehnica rememorării" (E. Tudor) — numitorul comun putînd fi ceea ce numim azi, în general, proză poetică. Textele, inegale ca valoare, nu surprind pe cititorul familiarizat cu proza poematică a unui Macedonski, Şt. Petică sau D. Anghel, în succesiunea cărora se înscriu. În 1941, Călinescu afirma cu excesivă severitate că aceste scrieri ale **H. P. B.** „acum douăzeci de ani interesau prin spiritul lor de observaţie introspectivă, (dar) azi sînt superficiale, cu

Scanned with OKEN Scanner

neputință de citit. Sînt pagini de jurnal vaporoase, inconsistente, în care o notație acută este înecată în divagațiuni de o importanță mediocră". Criticul era obligat să recunoască, însă, de îndată, că în calitatea de „documente ale sufletului feminin, analizat fără prefăcătorie, primele volume (inclusiv *Ape adînci,* nota ns.) sînt foarte interesante". În ciuda impresiei de elaborare spontană, se pare că redactarea a fost chinuitoare și autoarea evocă patetic noua geneză, translația de la foiletoanele publicate în 1912 în „La politique", trecerea de la scrisorile lungi, adresate mai ales Constanței Marino-Moscu, ea însăși prozatoare de oarecare notorietate, scrisori în care „impresii și gînduri trec într-un vălmășag de cataractă" — spre proza poematică, de noutatea căreia debutanta era conștientă. Prozele evidențiază o notabilă împletire de ardență și luciditate, de pasiune și reflexivitate. Ele sînt fișe de temperatură care surprind tocmai această coexistență a ceea ce Lovinescu numea „lirismul frenetic și incisivitatea analizei psihologice, practicată cu patimă și acribie. Este un vast teritoriu ciudat, în care eroine stranii, marcate de aspirații nelămurite, cu o nețărmurită sete de iubire, ne dezvăluie neîmpliniri și mari singurătăți, „deficitul colosal de existență", de unde nevoia compensatorie de aplecare asupra „apelor adînci" ale propriului suflet. M. Zaciu vede în metafora titlului „neliniștitul acvarium al unei vieți reduse la formele ei primare". Cu atît mai intensă este impresia produsă cu cît, raportînd-o la biografia cenușie a autoarei — viața fadă din tîrgurile de provincie obligînd la conformisme sociale și familiale — ni se dezvăluie „un flux de viață emotivă și intelectuală de factură modernă, irumpînd cu o forță proaspătă, neistovită" (C. Ciopraga). Acest „memoriu misterios și bizar de suflet feminin" — definiție folosită de autoare într-o scrisoare către G. Ibrăileanu — este de fapt o prismă, în fațetele căreia se reflectă „trupuri sufletești" asemănătoare, înrudite, deoarece scriitoarea „se împrumută toată operei sale, cu un eroism literar care este unul din farmecele și unul din aspectele impunătoare ale *Apelor adînci*" (G. Ibrăileanu). Textele se grefează, fiecare, pe cîte o persoană întîi, nu neapărat identică vocii auctoriale. Se recurge la „rame", care au menirea să creeze suportul unor rostiri, destăinuiri, confesiuni — ce-și prelungesc tîrziu ecourile și după încheierea lecturii. Epicul este anemic, abia schițat pentru a motiva mărturisirile. Astfel, în *Marea,* singurătatea unui eu narativ, într-o casă străină și pustie, îi prilejuiește descoperirea unui teanc de scrisori ale unei necunoscute, adresate gazdei absente, și indiscreția, plictiseala, curiozitatea apoi solidaritatea cu tainica epistolieră încurajează lectura unor pagini tulburătoare ale unei femei tot mai obsedate de gîndul sinuciderii. Ca mai tîrziu, la Mateiu Caragiale sau Camil Petrescu, e prezent un motiv al tainei niciodată iscodite, astfel încît, dincolo de sugestia trandafirului alb ce-și scutură discret petalele istovite, nu cunoaștem încheierea acestui destin. M. Zamfir consideră că „un poem ca *Dansul/* din aceste «Scrisori»/ reprezintă «scena matrice» a tuturor descrierilor de saloane din romanele ulterioare; *Boală ciudată* este o descriere-tip a stărilor tulburi și tranzitorii, descriere infinit multiplicată mai tîrziu; *Ai văzut murind?* este modelul descrierilor de agonie și al ambiențelor funebre din opera de romancier" etc. În *Vis de femeie,* trecerea dinspre real spre oniric, dinspre o persoană întîi spre alta, se realizează prin introductivul „Mi-a povestit așa o femeie", după cum în *Sephora,* portretul neliniștitor al tinerei evreice, amestec de inocență și senzualitate păgînă, este un rezultat al îndemnului: „Mai povestește-mi ceva". Reveria din *Dorința* este prilejuită de o dedublare, de „ascultarea glasului neobosit al gîndului". O multiplicare a acestei persoane întîi are loc în *Femei, între ele,* prin atît de straniile „povești ale ochilor", istorisite succesiv, la ceas de tihnă, în lumina tot mai declinată a soarelui, de către atît de diferitele pensionare ale unui hotel dintr-o stațiune balneară. Istorisirile celor trei sînt lipsite de epic, dar schimbul de priviri evocat — culpabile sau nu — generează tensiuni dramatice, încărcîndu-se de semnificații. Un dialog între ego și un alter ego, suspicios și „rău", sporește taina, sugerîndu-se că destăinuirile, aparent nevinovate, n-au spus totul. Dacă în celelalte texte există o conștiință de bază, unică, ce filtrează realitatea sau visul, acum punctele de vedere se multiplică și structura se complică. Sînt pași ce se fac spre „reflectorii" de mai tîrziu, prezenți în opera de maturitate. De altfel, prin *Femei, între ele,* se realizează — după unii comentatori — trecerea dinspre lirism și subiectivitate spre proza obiectivă, bogată în

Scanned with OKEN Scanner

personaje cu individualitate distinctă, îndepărtată de biografia spirituală şi temperamentală a părintelui lor literar. Trebuie să reţinem valoarea de pionierat a volumului, pentru că **H. P. B.** aduce o sensibilitate feminină rafinată, depăşind vizibil scrisul Sofiei Nădejde sau al Bucurei Dumbravă. Pe linia afirmării prozei poetice în secolul nostru, autoarea se situează în vecinătatea lui Ionel Teodoreanu, amîndoi făcînd din poemul în proză un preambul, „o situaţie preromanescă" (Mihai Zamfir). *Jucării pentru Lily* şi *Ape adînci* dezvăluie o vocaţie sigură, dar şi păstrarea legăturii cu tradiţia antebelică, precum şi „funcţia preparator-premonitorie a poemului în proză, pregătind proza poetică din perioada interbelică, generos prezentă." Primul volum atestă afirmarea celei dintîi femei mare scriitoare în literatura noastră, a unei inovatoare care a deschis alte orizonturi prozei româneşti decît M. Sadoveanu sau L. Rebreanu ori Camil Petrescu.

EDIŢII: *Ape adînci*, Bucureşti, 1919; *Ape adînci*, Bucureşti, 1923; *Ape adînci*, Bucureşti, 1936; *Opere*, I, Bucureşti, 1972.

REFERINŢE CRITICE: H. P.-Bengescu, *Autobiografie*, în „Adevărul literar şi artistic", XVIII (1937), nr. 866 (11 iulie) şi 867 (18 iulie); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; V. Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1965; H. P.-Bengescu în *Scrisori către Garabet Ibrăileanu*, I, 1966; M. Zaciu, *Masca geniului*, 1967; C. Ciopraga, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1973; D. Curticăpeanu, *Sangvine*, 1973; *Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...*, 1976; M.-L. Cristescu, *Hortensia Papadat-Bengescu, Portret de romancier*, 1976; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, II, 1981; M. Zamfir, *Poemul românesc în proză*, 1981; Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1984; I. Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1985.

S.T.

APUS DE SOARE (1503-1504) — Dramă în patru acte de Barbu Ştefănescu Delavrancea. Premiera, 4 febr. 1909, Teatrul Naţional din Bucureşti. Apărută în acelaşi an la Ed. Socec. Deschide trilogia Moldovei, urmată de *Viforul* şi *Luceafărul*. Apariţia piesei este legată de condiţiile istorice ale momentului şi de preocupările politice ale autorului. Comemorarea a 400 de ani de la moartea lui Ştefan cel Mare şi climatul literar dominat de sămănătorism au contribuit, de asemenea, la crearea imaginii idealizate a unei Moldove patriarhale, în care toate straturile sociale sînt solidare în jurul unui domn drept, înţelept şi viteaz, ce veghează neobosit la independenţa patriei. Scriitorul s-a documentat îndelung, studiind lucrări istorice şi tradiţiile folclorice. Opera vădeşte totodată profunda cunoaştere a dramaturgiei naţionale şi universale, îndeosebi a celei shakespeariene.

Inspirată din istorie, drama lui **D.** abordează o tematică predominant politică. În centru se află problema luptei pentru asigurarea independenţei şi stabilităţii patriei, corelată cu cea a puterii. Principalul conflict se încheagă tocmai în jurul transferului puterii. Tematica politică este dublată de una existenţială şi psihologică, reliefată mai ales în „conflictul dintre o energie ce nu vrea să piară şi moarte" (G. Călinescu). Acţiunea se desfăşoară la reşedinţa domnească din Suceava în ultimele luni de domnie a lui Ştefan cel Mare. Din acest centru al puterii politice, dar şi imagine emblematică a vieţii patriarhale, pornesc deschideri largi, în spaţiu şi timp, realizate cu mijloace narative sau oratorice. În deschiderea piesei, fetele de la curte evocă trecutul nu prea îndepărtat, dar aproape fabulos prin proporţiile luptelor pentru neatîrnarea ţării, ale jertfelor şi ale biruinţelor. Din rîndurile eroilor se desprinde figura lui Ştefan, înzestrat de imaginaţia fetelor cu daruri supranaturale. Urmează adunarea pîrcălabilor, prilej pentru zugrăvirea unui tablou al prosperităţii şi stabilităţii la care ajunsese Moldova, graţie politicii înţelepte şi conducerii energice ale viteazului domn. Doar la hotarul de nord polonezii încalcă învoielile şi pun în chestiune stăpînirea Pocuţiei. Deşi bătrîn şi suferind de pe urma unei vechi răni, domnul hotărăşte să curme această stare de lucruri, avînd alături pe boierii patrioţi şi ostaşii, care vin „şuvoaie" din toate părţile. Paharnicul Ulea, stolnicul Drăgan şi jitnicerul Stavăr schiţează însă o vagă opoziţie. După cîteva luni, un mesager, clucerul Moghilă, povesteşte cu accente epopeice ultima bătălie a lui Ştefan. Soseşte şi voievodul, mai bătrîn şi mai bolnav, dar biruitor şi mîndru de vitejia fiului său Bogdan, pe care a hotărît să-l suie în scaunul Moldovei. Fără a-şi îngădui un moment de răgaz, el verifică judecăţile făcute de Bogdan, care trece şi această probă de vrednicie, necesară înaintea transferului puterii. Complo-

Scanned with OKEN Scanner

tul celor trei boieri împotriva înscăunării lui Bogdan, descoperit de Oana, precipită hotărîrea domnitorului. Punctul culminant al piesei este atins în actul III, al înscăunării. În fața divanului și a oștenilor, Ștefan rostește un discurs patetic. Mesajul voievodului începe cu evocarea, într-un pomelnic eroic, a „moșilor" și „părinților" ce și-au dat viața pentru libertatea țării, evocare încheiată în imaginea de rezonanță mitologică a patriei-sanctuar: „și pe oasele lor s-a așezat și stă tot pămîntul Moldovei ca pe umerii unor uriași". După bilanțul epocii glorioase în care propriul său destin s-a contopit cu istoria țării, este formulat un înălțător testament politic și moral: „ține minte cuvintele lui Ștefan, care v-a fost baci pînă la adînci bătrînețe... că Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea și nu e a voastră, ci a urmașilor voștri ș-a urmașilor urmașilor voștri în veacul vecilor...". Într-un suprem act de voință și abnegație, voievodul renunță la putere, punînd mantia domnească pe umerii tînărului Bogdan, în fața căruia îngenunchează cel dintîi. În actul IV, Ștefan, aflat pe patul de suferință, orînduiește unele treburi omenești — dezvăluirea identității celor doi copii nelegitimi, Oana și Rareș, dispoziții privind propriul monument funerar -, dar este preocupat în continuare de testamentul său politic. îl trimite pe Rareș la Țarigrad pentru a vesti înscăunarea noului domn și le cere boierilor vigilență împotriva eventualelor „urzeli". Apoi se supune arderii rănii de la picior, operație răbdată cu tărie de martir. Dar viața redobîndită cu acest preț domnul o sacrifică fără ezitare pentru a-i „judeca" pe boierii complotiști care, înșelați de aparenta sa moarte, îndrăzniseră să susțină alegerea nevîrstnicului Ștefăniță. Odată soarta Moldovei încredințată pe mîini bune, prin înscăunarea lui Bogdan, marele voievod expiază cu numele ei pe buze. După ce adusese un impresionant omagiu „cultului celor mici", **D.** și-a ales totuși ca personaj principal al dramei sale pe Ștefan cel Mare, figura istorică și legendară cea mai proeminentă a trecutului românesc. Ștefan se înscrie în galeria eroilor tutelari ai istoriei și literaturii române. Credincios concepției sale, autorul potențează trăsăturile dominante transmise de istorie și legendă și duce mai departe procesul de mitizare a eroului. Sub aspectul gîndirii și al acțiunii politice, personajul este prezentat în cadrul epocii sale, ca un monarh absolut, ce conduce țara cu mînă de fier. Totodată, el realizează condiția „indivizilor istorico-universali", identificîndu-se cu o mare operă socială, respectiv națională, asigurarea propășirii și independenței patriei. Acestei opere el îi consacră toate energiile și, în cele din urmă, îi sacrifică viața, afirmîndu-și astfel suprema valoare morală. Prezentarea personajului în pragul „apusului", cînd are de înfruntat nu numai forțe exterioare, ci și propriile-i limite biologice, boala și moartea, îi dezvăluie noi dimensiuni psihologice și contribuie la afirmarea și mai pregnantă a naturii sale eroice. Totodată momentul este adecvat viziunii apoteotice propuse de autor. Ștefan domină scena chiar și în absență. Fetele de la curte, boierii, medicii vorbesc mereu despre el, evocîndu-i, într-un cult cvasi-religios, faptele de arme, actele de bunătate și de dreptate, tăria de caracter etc., ce întrec dimensiunea umană și ating miraculosul. Toți îl numesc „bunul", „slăvitul", „împăratul", „sfîntul". Imaginea domnitorului devine copleșitoare cînd participă direct la acțiune, îndeosebi în scenele legate de tema centrală a piesei. În discursul din actul III, prin testamentul patriotic lăsat urmașilor, eroul atinge punctul maxim de elevație. Nu atît actele, cît cuvîntul lui Ștefan îi electrizează pe spectatori. Alte scene, oarecum marginale conflictului principal, completează profilul personajului cu trăsături mai apropiate de media umană: delicate sentimente de soț și de părinte, bonomie și înțelepciune bătrînească. Personaj complex, cu trăsături bogate și variate, realizat prin procedee diverse, de la detaliul psihologic realist la proiecția hiperbolică în mit, specifică romantismului, Ștefan reprezintă o creație unitară și viabilă, una din figurile memorabile ale dramaturgiei românești. El este simbolul însuși al patriotismului, „soarele Moldovei", ce se proiectează dincolo de limitele dramei, dominînd întreaga trilogie. Celelalte personaje, doar unele atestate istoric, sînt conturate mai sumar. Ele contribuie la destășurarea conflictului, dar mai ales la conturarea dimensiunilor eroului central și la închegarea tabloului de epocă, *Apus de soare* fiind considerată încă de contemporani o inegalabilă frescă istorică. Plasticitatea cadrului, frumusețea și expresivitatea limbii, bazată îndeosebi pe elemente

Scanned with OKEN Scanner

populare ce creează impresia de arhaicitate, stilul avântat, bogat în expresii metaforice, de la titlu la amplele pasaje narative sau discursive, conferă piesei lui **D.** un farmec poetic aparte. Aceste calităţi, alături de unele slăbiciuni ale structurii dramatice, i-au determinat pe cîţiva comentatori să o considere mai mult un poem decît o dramă propriu-zisă. *Apus de soare*, încheie, printr-o realizare remarcabilă, evoluţia dramei romantice româneşti şi reprezintă un moment de vîrf al operei lui **D.**.

EDIŢII: *Apus de soare*, Bucureşti, 1909 (reeditări: 1912, 1942, 1956, 1963, 1966, 1971, 1973, 1984, 1993); *Opere*, II, *Teatru*, ed. Îngrij., prefaţă şi bibliogr. de Aurel Martin, Bucureşti, 1954; *Scrieri alese*, II, *Teatru*, studiu introductiv de Al. Săndulescu, Bucureşti, 1958; *Opere*, III, *Teatru*, ed. Îngrij., studiu introductiv, note şi variante, glosar şi bibliogr. de Emilia St. Milicescu, Bucureşti, 1967; *Teatru*. Postfaţă şi bibliogr. de C. Cubleşan, Bucureşti, 1978; *Teatru*. Pref. şi tabel cronologic de Doina Modola Prunea, Cluj-Napoca, 1982.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; Al. Săndulescu, *Delavrancea*, 1964 (ed. II, 1970); I.L. Caragiale, *Opere*, IV, 1965; V. Brădăţeanu, *Drama istorică naţională*, 1966; V. Mîndra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei româneşti*, 1971; T. Vârgolici, *Comentarii literare*, 1971; E. St. Milicescu, *Delavrancea*, 1975; *Delavrancea interpretat de...*, 1975; I. Zamfirescu, *Drama istorică universală şi naţională*, 1976; C. Cubleşan, *Opera literară a lui Delavrancea*, 1982; D. Modola, *Dramaturgia românească între 1900-1918*, 1983.

S.I.

ARANCA, ŞTIMA LACURILOR — Nuvelă apărută în culegerea omonimă (împreună cu *Adevărata moarte a lui Guynemer* şi *Omul din vis)* de Cezar Petrescu. Bucureşti, Editura Socec, 1929.

Aferentă „Fantasticului interior", ca una din piesele cele mai reprezentative ale proiectatului ciclu, nuvela e construită din elementele de veche şi largă circulaţie ale goticului anglo-saxon. Pretextul epic se identifică cu o călătorie de afaceri pe domeniul conţilor Kemeny, prilejuită de deschiderea succesiunii. Graţie remarcilor verbale şi scrise (într-un „sec" limbaj profesional) ale avocatului clujean dr. Silvestru Hotăran, un pedant din descendenţa lui Marius Chicoş Rostogan, naratorul — bibliofil pătimaş, dornic de achiziţii norocoase — este avertizat, iniţiat şi, implicit, introdus într-o lume nebănuită. Primul indiciu al inedi-tului aventurii este unul farmaceutic: chinina, cumpărată la plecare de către omul legii spre a anihila ţînţarii, agenţii malariei emanate de un „ţinut blăstămat şi stricat de ape", pe seama căreia el pune „risipa în patru vînturi a unei avuţii agonisite în şapte veacuri". Bineînţeles, în comparaţie cu o asemenea constatare, faima de castel cu stafii (tema fundamentală) a aşezării este comentată cu tot disprețul. Urmează — drept retrospectivă epică — lunga istorie a unui neam pe cît de persistent „capricios şi despotic" pe atît de contrastant din unghiul aptitudinilor succesivelor generaţii: pe de o parte, firile „pădureţe", expansive şi voiniceşti, dominate de instinctele ancestrale ale vînătorii şi pescuitului, pe de alta, naturile introvertite, capabile de mari iubiri, dar mai cu seamă, dedicate credinţelor iniţiatico-oculte. Dacă Armin Kemény şi Aranka, nepoata sa recent dispărută în împrejurări obscure, se înscriu în prima categorie, Andor, tatăl „ştimei" lacurilor, cel care crede neclintit în reîncarnare şi se însoară cu Ana Porumbacu pentru calităţile de medium ale acesteia (nu fără a o iubi în cele din urmă), aparţine desigur celei de a doua. Traversarea respingătoarelor smîrcuri din împrejurimile castelului constituie primul prilej de a înregistra *de visu* straniul tărîmului abordat. îi vor urma: părăginirea austeră şi neprimitoare a castelului, hidoşenia bătrînului servitor, apariţia unui guşat îndobitocit (altă postură a oribilului romantic), iar, după plecarea precipitată a lui Hotăran la Budapesta, gesticulaţia vag inteligibilă a îngrijitorilor doritori să-l avertizeze pe musafir asupra prezenţei fantomei, cutreierarea ambianţei „pestilenţiale", „crepusculul livid" devenind mai „sinistru" în tovărăşia „chelălăielii animalice" a guşatului Gyula, reapărut pe neaşteptate. Atmosfera devine şi mai agasantă (în sens gotic) după lectura scrisorii — neredactată pînă la capăt — de către predecesorul său în aceeaşi încăpere, aparţinătoare, înainte, Arankăi. Vine la rînd primul pas spre vîrtejul fantastic, marcat de fiorul descoperirii vivacităţii nefireşti a ochilor portretului fetei: „verzi şi negri şi aurii şi viorii, ca ochii schimbători de leopard" (tema tabloului însufleţit), nu înainte însă de a fi fost încercată de către musafir tăria vinului vechi de Tokay (deschiderea virtuală spre verosimil). Desprinderea ochilor fosforescenţi şi magnetici de tabloul lovit (într-un gest de furie) marchează impactul extra-naturalului inacceptabil raţional, mai cu seamă pentru un ins cu

Scanned with OKEN Scanner

mintea şi cu simţurile sănătoase (înrudit cu flăcăul din *La hanul lui Mînjoală*). „Cu mine nu merg nebuniile acestea!" exclamă el, fără, însă, ca desfăşurarea ulterioară a întîmplărilor să-i adeverească spusele. Căci, exasperat de deplasările uluitoare ale ochilor Arankăi, oaspetele nu va întîrzia să intre în „bezmeticul joc" (situaţie tipică în fantastic) al urmăririi fiinţei „de dincolo", mai întîi în bezna încăperilor şi coridoarelor pustii, apoi în smîrcurile putrede din împrejurimi, însoţit, ba chiar, după ce intră şi el în hora degradării animalice, începînd să urle „pe întrecute cu guşatul tîmp şi nevolnic", cum mai făcuseră poate antediluvienii băştinaşi lacuştri. Localizat — de o manieră simetrică — într-un sanatoriu din Clujul debutului istorisirii (după o intermediară secvenţă onirică), epilogul potenţează virtualitatea supranaturală a întîmplării. Naratorul şi-a pierdut cunoştinţa şi a fost descoperit — aflăm — la cîţiva paşi depărtare de trupul îngropat înnămolit al contesei Aranka, sugerîndu-se ideea că „ştima lacurilor" îşi „căuta odihna unui mormînt creştinesc şi de-aceea chema trecătorii s-o izbăvească din putreziciunea smîrcurilor". Este versiunea experi-mentatorului aventurii, nicidecum aceea a prozaicului avocat Silvestru Hotăran pe care-l interesează latura poliţistă a sfîrşitului fetei, dar, mai ales, implicaţiile de ordin testamentar ale evenimentului. Se dovedeşte astfel, o dată mai mult, că accepţiunea fantasticului ca „limită" şi neapărată „ezitare", propusă de Tz. Todorov (şi preluată de multă lume la noi) reprezintă o tactică narativă menită nu să anuleze miraculosul ei, ci să-i păstreze creditul, graţie interferenţei cu verosimilul. Nuvelă fantastică „de şcoală", *Aranca, ştima lacurilor* reprezintă o lectură instructivă pentru cine vrea să deprindă regulile unuia din genurile literare cele mai exigente.

EDIŢII: *Aranca, ştima lacurilor*, Bucureşti, S. A., 1929; ediţie definitivă, Bucureşti, 1945; Bucureşti, 1973; *Proză fantastică*, Iaşi, 1986; *Omul din vis*, Bucureşti, 1989; *Aranca, la feé des lacs*, Paris, Editura Payot, collection des deux textes, traducere de Sarina Cassvan, f. a.

REFERINŢE CRITICE: M. Gafiţa, *Cezar Petrescu*, 1963; I. Bălu, *Cezar Petrescu*, 1972; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; C. Ciopraga, în „România literară," 25/1986.

S.P.D.

ARDERE DE TOT — Volum de versuri de Ileana Mălăncioiu. Apărut la Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1976, 61 p.

Se regăsesc, în *Ardere de tot*, fără schimbări spectaculoase, constantele poetice care fac din **I. M.** o voce distinctă, interesantă, a liricii contemporane; ceea ce toate comentariile critice ale cărţilor sale par să afirme, subiacent, este că fascinaţia acestei voci rezidă tocmai în constanţa sa, în capacitatea de a ivi, mereu, alte rezonanţe aceloraşi teme (eros şi thanatos) şi scenarii (orfice, sacrificiale, biblice), rostite în aceeaşi sferă lexicală (Marian Popa o numea „cunoaştere a realităţilor primare prin forţa cuvintelor primare, ale blestemului, descîntecului şi rugăciunii"). În termenii lui Ov. S. Crohmălniceanu, atrage în versurile **I. M.** „disproporţia profunzimii atinse, prin comparaţie cu mijloacele întrebuinţate". *Ardere de tot* cuprinde un ciclu de poeme-scenarii. Unele dintre ele, de esenţă livrescă, investesc textul preexistent cu valenţe mitice şi nu ezită în a-i schimba miza simbolică. Astfel, legendara „piramidă de capete a Lăpuşneanului" devine prilej de a transcrie perspectiva feminină asupra unei relaţii a eului cu divinitatea (ambiguu, zeu şi partener pentru jocul sacrificial al iubirii): „ci iată piramida domnului alexandru lăpuşneanul/ deasupra stă capul unui logofăt mare/ mi s-a dat un leac de frică dar eu tot femeie sunt/ şi în neştire cat în pămînt// domnul îmi spune că nu mai omoară/ domnul mă roagă să cred în cuvîntul lui/ şi întru adevăr numai din cînd în cînd/ mai scoate cîte-un ochi al nu ştiu cui..." (*piramida*). Reapare scenariul predilect în erotica poetei, acela al îndrăgostitei Irodiada-Salomeea şi al tăierii capului lui Ioan (bărbatul sacrificat — virilitate divină, ameninţătoare — căruia dansul ritualic al femeii îi traduce sacralitatea în senzualitate): „să nu arăţi că ţi-e frică mi-a spus/ să pari liniştită în gînd să numeri/ şi-n vreme ce el crede că îl săruţi/ îi vei desprinde capul de pe umeri" (*să nu arăţi că ţi-e frică*); cel decapitat păstrează nuanţele „mortului frumos cu ochii vii" din tradiţia, la noi, a eroticii posteminesciene, însă tablourile (adevărate „tablouri de gen", între hieratismul artei creştinismului timpuriu şi manierismul plasticii Jugendstil pe această temă) sunt adesea repetitive, construite din proiecţii cumulative pe acelaşi simbol: „atunci a venit şi ea ca salomeea şi a luat în tăcere/ capul tău pus pe tipsie şi a jucat/ cu el în faţa împăratului deşi nu îl tăiase ea/ şi deşi nici nu ştia că a fost tăiat// şi

Scanned with OKEN Scanner

văzînd-o el cum joacă în faţa lui/ cu capul tău ca al sfîntului de altădată/ chiar dacă nu ştia că a fost retezat/ a hotărît că este necurată// şi a pus să fie spălată cu apele sale/ şi ţinută şapte zile în singurătate/ dar şi-acolo ochii tăi de mort frumos/ încă aşteptau să i s-arate" (*atunci a venit şi . ea*). Erotica se construieşte în consecinţă într-o suită de scenarii proiective, posibile „existenţe împreună" (în care bărbatul e frumos, puternic şi mort, iar femeia-eu păcătoasă, speriată, slabă, dar vie), derealizate de plasarea verbelor lor, mereu, la trecut: „aş fi vrut să mă-ndrept către tine ca şi cum te-aş şti de demult/ de undeva dintr-o altă viaţă şi apoi să nu mai ştiu ce să fac/ şi-abia atunci să vină chiar el şi să ne binecuvînteze/ aşa cum a binecuvîntat pe rebeca şi pe isaac" (*dorinţă*). În strînsă legătură cu o atare viziune asupra erosului, poeta privilegiază — între scenariile sacrificiale — pe acela al morţii seminţei; poate — regăsind într-însul fericita întîlnire a filonului biblic cu tradiţia misteriilor antice, *id est* — un principiu de coeziune pentru evantaiul amplu de mituri reluate în poezia sa. Chiar peisajul cel mai benign (din specia pastelurilor) se constituie spre a înscena ritul morţii şi renaşterii vegetale: „aer proaspăt cu miros de viţă dezgropată/ şi cu pomii văruiţi la porţi/ am intrat din nou în primăvară/ cu aceleaşi visuri şi cu cîţiva morţi// îngropăm sămînţa mai adînc/ s-o ferim de păsări şi de ger/ s-au lăsat mormintele, dă frunza/ sufletele poate au ajuns în cer" (*pastel*). Vegetaţia înseamnă *vitalitate*, termen de altminteri fundamental şi în definirea feminităţii dominante a universului, ca şi a viziunii poetice. Dincolo de resemantizarea unor toposuri, de redescoperirea resurselor poetice ale limbajului obligat ori ale mitului, incitantă este, în *Ardere de tot*, schimbarea de perspectivă, pusă — programatic — sub accent. *Eul liric este* — se vrea, se construieşte, se rosteşte... — *feminin. În* jurul feminităţii afirmate ca o victorie (a naturii renăscînd din propria moarte), dar şi ca un păcat (al Salomeii, de pildă) gravitează constelaţia de arhetipuri apă-vegetaţie-moarte-sevă-pămînt. Lung-descriptivă adesea, poezia **I. M.** creează, în *Ardere de tot*, impresia că se hrăneşte din plăcerea propriei contemplaţii. După expresia lui Eugen Simion, *Ardere de tot* este „cartea în care spiritul poetic atinge deplina maturitate, nu modifică în esenţă temele, nici tonul în continuare elegiac, cu asprimi şi, din loc în loc, discordanţe care abat fluxul liric şi dau bocetului mîndru o notă de violenţă biblică. /.../ Suferinţa erotică şi-a depăşit, cum zice chiar **I. M.**, *ţinutul*, timpul devoră spaţiul sau invers, important fiind acest sentiment de durere copleşitoare, de plînset general, profetic". Dacă nu se poate spune că aduce modificări fundamentale în configuraţia liricii **I. M.**, volumul de faţă poate fi considerat, în schimb, o fericită confirmare a liniilor de forţă ale acesteia.

EDIŢII: în afară de ediţia princeps, nu a mai fost republicat. Poezii din acest volum au fost antologate în *Poeme*, Cuvînt înainte de L. Raicu, Bucureşti, 1980.

REFERINŢE CRITICE: M. Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, 1977; G. Horodincă, „Studii literare", 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; Ov. S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, 1989; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, IV, 1990.

I.B.

AREAL — Volum de versuri de Şerban Foarţă, publicat la Bucureşti, Editura Cartea Românească, în 1983. Este a cincea carte a poetului, după *Texte pentru Phoenix* (1976, în colaborare), *Simpleroze* (1978), *Şalul e şarpele Isadorei* (1978), *Copyright* (1979), dominate de tematica (şi practica) *jocului*, într-o desfăşurare spectaculoasă a „artei combinatorii" ce exploatează substanţa sonoră a cuvintelor, cu un rafinament formal ce trimite la tradiţia poeziei baroce şi manieriste.

Poet din aceeaşi spiţă cu autorul *Cărţii de vise*, Leonid Dimov, şi cu recognoscibile, mărturisite rădăcini în *Isarlîk*-ul barbian, **Ş. F.** construieşte, la rîndul său, un univers răsfrînt în oglindă, o lume de „slavă stătătoare", sieşi suficientă. „Areal" înseamnă, desigur, şi ceea ce pretinde articolul de dicţionar notat în preambulul cărţii („Arie specifică de răspîndire a unei specii, a unei clase etc., de plante sau de animale") dar „speciile" şi „clasele" poetului sînt „mai mult filologice" — (ca să deviem o formulă a lui Ion Barbu). Nici reale, nici ireale, ci *a-reale*, populînd un ţinut independent, alături de cele existente, guvernat de legile promulgate de fantezia dictatorială a autorului — a cărui proiecţie poate fi citită şi ea în însăşi substanţa lingvistică a „ariei (sale) specifice de răspîndire": *Arealul* îşi conţine *Ariel*-ul, sau e o emanaţie a lui, sau reciprocă oglindire, vag deformatoare... Ipoteza e, oricum, îngăduită, cu

Scanned with OKEN Scanner

atît mai mult cu cît *Ariel* revine, într-o „exegeză" poematică (*Aventurile lui A. G. Pym. Roman)* ca nume al ambarcațiunii poești ce deschide, cum se știe, calea către o aventură nu mai puțin ... textuală. Ca și în operele-reper amintite (Barbu, Dimov), dar cu un accent mai marcat „filologic", procedînd la o delectabilă arheologie ludică a vocabularului, poezia lui **Ș. F.** propune o perspectivă spectaculară, detașată, a cărei semnificație rămîne, în fond, aceeași: despărțirea de „seriosul" existențial, conturarea unui spațiu al contemplației euforice, similiparadisiace. Toposul scenic-spectacular e prezent, bunăoară, în punctele nodale ale celor *7 unisonete:* „Rămîi cu mine-aici în abțibilde/ lipiți de geamul nostru de cristal/ holbîndu-se ca dintr-un fel de stal/ dar de departe (făr' de-a trage pilde)/ la pajiște de albicioase ghilde/ și bresle-n violet episcopal:/ pe ametist îți jur și pe opal/ că n-ai a plînge surioară Hilde/ de-a nu le cunoaște după izul/ nici după damfu' lor"... Tot așa, în *7 variațiuni pe o temă flu:* „un caleidoscop/ mi-i ochiul — precît umplîndu-mi palma/ naive roiuri fără scop/ (din care altele de-a valma/ nasc): un lepidopteroscop/ mi-i ochiul — cît mi-afluă-n palmă/ naive roiuri fărăscop/ (din care...". Aceleiași reguli a jocului i se supune de fapt și ciclul inițial, *7 priveliști levantine,* unde motto-ul cărții mateine („nous sommes ici aux portes de l'Orient...") devine însuși centrul coagulant al desfășurării spectacolului levantin: „Iar noi (cu acest atu/ umblam pe cai albaștri vineți lila turcheji..." Atu-ul acelei „prise à la légère" este tocmai avantajul și „scuza" acestui gen de poezie: ea se simte esențialmente liberă, degajată de „scopos"-urile grave, de orice altă participare decît aceea la miracolul metamorfozelor, al necontenitei schimbări a formelor, a cuvintelor. Are loc în poezia lui **Ș. F.** o continuă „proliferare a semnificantului", tinzînd spre ceea ce Barthes numise „un paradis al limbajului". Căci agentul prin excelență al acestui „areal" este cuvîntul: cînd păstos „balcanic", cînd mimînd stîngăcia tranziției spre expresia modernă, a poeților începutului de veac XIX, cînd neologistic-prețios. Livrescă în substanța ei cea mai intimă, această lirică uzează cu o reală virtuozitate de foarte bogatul instrumentar al unei „ars combinatoria" manieriste, apelînd la procedee ale intertextualității, angajînd o fantezie de o neobișnuită mobilitate, crescută aproape exclusiv pe solul Bibliotecii și al Dicționarului. „Mesajul" se topește în materia sonoră, — proces de textualizare sugerat bunăoară în a cincea „priveliște levantină", în care gestul inițial, ce părea să vizeze conturarea unei atmosfere stagnant-balcanice, în linia barbiană, este deviat continuu, pe parcurs, către pura muzicalitate a vocabulelor, pentru ca în final peisajul exterior să dispară cu totul. Ceea ce rămîne e un pur flux vocalic, o aură muzicală, vag ecou al morții (și resurecției) realului în text: „Fontanele prin piețuri țîșneau/ mai mult în scîrbă/ și în cădere apa miros avea de cîrpă/ iar în suire foșnet de șiș printr-o tafta/ intrată-n putrejune (pe care o pafta: un ieftin pus acolo detaliu fără poftă/ o mai țineau bățoasă: ca pe un prun o proptă)/ — Prin ce minune nu știu (dar mai decît la urs):/ cît spatele-ntorceai-i-l ceșmeul sta din curs:/ Că noi (pe buza apei) dădeam cu bani în apă:/ cu firfirici mărunte cu galbeni cît o pleoapă/ de lînced bey cu taleri piaștri drahme ruble/ în cari păleau kesarii și pajurile duble/ cu sfanți lefți timfi zloți guldeni care (din oră-n oră)/ o aeiou-ă scoteau: nu prea sonoră!" Mișcarea de *coborîre, scufundare, înecare* constituie o „schemă dinamică" semnificativă în aceste poeme — și ea orientează spre aceeași problematică a textualizării (e și cazul glosei lirice la romanul lui Poe, sau al celor *7 întrebări la „Cubul negru"* bacovian). *Areal*-ul lui **Ș. F.** pune încă o dată în joc — adăugînd un nou capitol cărților sale anterioare — o fantezie livrescă extrem de bogată, o capacitate combinatorie ieșită din comun. Un retorician ar descoperi, de exemplu, și în noile poeme, un întreg arsenal de „figuri ale elocuției prin consonanță" (aliterații, paranomasii, antanaclaze etc.) exploatat cu voluptatea unui inginer genetician al cuvintelor, care „analizează", recompune, transformă o plasmă sonoră de o maximă maleabilitate. Pusă la microscop, ea își dezvăluie secreta structură moleculară, se lasă citită sub unghiuri neașteptate, îngăduie mutații insolite, spectaculoase grefe, bazate pe calculul precis al efectelor, dar lăsînd în cele din urmă impresia unei mari libertăți. În complicatele retorte ale poetului-cărturar are loc o adevărată alchimie verbală: „panorămi și burle" balcanice (în *7 priveliști levantine,* în *7 unisonete),* somptuoase tablouri reconstituite în stilul prețios-dandyst al lui Mateiu I. Caragiale („în „encomiul

Scanned with OKEN Scanner

exegetic" *Remember — o nuvelă),* „interpretări" lirice ale unor texte celebre *(Aventurile lui A. G. Pym — roman, 7 întrebări la „Cubul negru")* — sînt, în felul lor, tot atîtea performanțe de „ingegno" ale unui poet „cu neamuri prin baroc și rococo" (dar, nu mai puțin, printre componenții „atelierului" ludic parizian OuLiPo, patronat de Raymond Queneau). Textele-matcă sînt, în *Areal,* și niște texte-mască, a căror constrîngere acceptată condiționează, paradoxal, propria libertate creatoare a poetului: (re)construcția superior artizanală e concurată benefic de „inspirație". Luciditatea ironistului, distanța celui care parodiază nu exclud „uitarea în model"; bufoneria, burlescul își găsesc pandantul într-o emoție gravă, ca și imnică (mai ales în „encomiul exegetic" amintit). Nu lipsește din cartea poetului nici conștiința precarității unui asemenea univers derivat (comună cu a mai multor poeți ludici). Ne-o transmit, de pildă, într-o expresie cvasi-elegiacă, cele *7 întrebări la „Cubul negru",* ori, într-una grotescă, ultimul poem din ciclul *Addenda corrige,* dedicat lui Leonid Dimov. Sînt semne, printre altele, că „gratuitatea" și „inutilitatea" jocului nu închid căile de acces spre înțelesurile existențiale profunde.

EDIȚII: *Areal,* București, 1983.

REFERINȚE CRITICE: L. Alexiu, în „Orizont", 34, nr. 42, 1983; L. Antonesei, în „Convorbiri literare", nr. 10, 1983; Gh. Grigurcu, în „România literară", nr. 39, 1983; V. Leon, în „Echinox", nr 7-8, 1983; N. Steinhardt, în „Astra", nr. 12, 1983; L. Ciocârlie, *Eseuri critice,* 1983; C. Regman, în „Viața românească", nr. 1, 1984; I. Pop, *Jocul poeziei,* 1985.

I.P.

ARHANGHELII — Roman de Ion Agârbiceanu. A fost publicat sub formă de foileton în revista „Luceafărul", în cursul anului 1913. Într-o notă a redacției, ce însoțea apariția primelor capitole, se preciza că era „romanul revistei" pentru anul respectiv. În 1914, a fost tipărit și în volum, la Sibiu, în editura aceleiași publicații din gruparea căreia autorul făcea, de altfel, parte. O ediție considerată definitivă apare în 1956. Romanul a fost scris între anii 1912-1913, la Orlat, o localitate din apropierea Sibiului, unde scriitorul era preot. Geneza este însă mai veche, datează din anii 1906-1910, cînd **I. A.** a avut posibilitatea să cunoască îndeaproape viața minerilor din Munții Apuseni, parohia lui fiind pe atunci comuna Bucium-Șasa. De la bătrînii satului, care povesteau întotdeauna cu plăcere, a adunat informații despre o epocă de mare bogăție, nu foarte îndepărtată, cînd munții dimprejur mai ascundeau încă în măruntaiele lor zăcăminte aurifere. Unele personaje (Iosif Rodean, fiicele sale, clericul Vasile Murășanu) au fost imaginate după modelul unor locuitori din comună, pe care autorul i-a cunoscut sau despre care doar a auzit vorbindu-se. Rolul cel mai însemnat în hotărîrea de-a reconstitui lumea de odinioară a Munților Apuseni l-a avut însă impresia puternică lăsată de sărbătorile de Paști — care în Bucium-Șasa luau proporții homerice — și de frumusețea cu totul neobișnuită a pădurilor de fagi din vecinătatea satului. În sfîrșit, un îndemn i-a venit și din lectura marilor prozatori realiști ai secolului trecut, descoperiți în acei ani, din opera cărora a deprins, după propria-i mărturie, arta construcției romanului. Titlul i-a fost sugerat de *Mont-Oriol* al lui Guy de Maupassant.

Respectînd îndeaproape tehnica romanului realist din secolul al XIX-lea, *Arhanghelii* (1914) creează tabloul unei totalități sociale, imaginea satului minier din Transilvania, scos de pe făgașul existenței sale tradiționale prin apariția unor preocupări și interese de tip capitalist. Romanul are două părți. La început, pe trei sute de pagini, autorul descrie îmbogățirea aproape miraculoasă a „băieșilor" din Văleni, urmînd ca în partea a doua grandoarea acestora să scadă treptat, în ritm destul de rapid, pe măsură ce aurul din mina „Arhanghelii" se împuținează. Din punct de vedere formal, în prima parte epicul este mai redus, lăsînd un loc întins pasajelor descriptive și discursive, în care expresia noțională predomină. În a doua jumătate, caracterul evenimențial se întărește, romanul devine stufos, bogat în întîmplări, sporindu-și prin aceasta atractivitatea la lectură. Urmînd îndeaproape modelul balzacian, *Arhanghelii* are o desfășurare lentă, greoaie, narațiunea înaintează metodic, pas cu pas, etapă cu etapă, nu aglutinează episoadele și nu sare niciodată vreo secvență. Autorul pare să aibă vreme, drumul e lung, sînt multe lucruri de spus, de povestit, de interpretat. Ca în orice roman realist acțiunea trenează, materia epică este riguros ordonată, totul este măsurat, împărțit pe

Scanned with OKEN Scanner

unități narative bine individualizate. Romancier prin vocație, **A.** știe să tărăgăneze lucrurile, să amîne rezolvarea conflictelor, să întîrzie în relatarea unor episoade secundare. După aproape două sute de pagini, cînd Iosif Rodean este deja un personaj conturat, autorul întrerupe narațiunea cu o analepsă, în care povestește viața notarului de dinainte de-a veni în Văleni. Aceste pagini constituie un fel de prolog al romanului, intercalat însă în chiar miezul acțiunii. Epilogul — introdus printr-o expresie tipică: „Opt ani trecură de la cele povestite pînă aici" — se întinde pe nu mai puțin de patru capitole, prelungind romanul pînă la clarificarea deplină a tuturor destinelor. Autorul prezintă locurile fără nici o grabă, se împotmolește în lungi descrieri topografice, cu valoare documentară, evoluînd în cercuri concentrice: descrie mai întîi ținutul muntos, apoi împrejurimile satului, așezarea propriu-zisă, ne plimbă pe străzi, intrăm în curți și prin case, prin prăvălii și prin crîșme. Nu lipsesc paginile de interes etnografic, cum ar fi acelea în care sînt descrise piuele de pisat piatră auriferă. Aici **A.** e strict informativ, atent la amănunte, scriind pagini de interes științific, cum întîlnim deseori la prozatorii realiști ai secolului trecut. Intențiile artistice sînt mai clare în descrierea nopții de înviere, cu tot ritualul ei religios. Sunetele clopotelor reverberează pe deasupra dealurilor împădurite din jur, transformînd parcă tot spațiul acesta larg într-o biserică. E o sacralizare a lumii, al cărei fior scriitorul izbutește să-l sugereze cu mijloacele descripției. Vizînd un scop monografic, **A.** ne duce într-un sat ardelean din „anii dintîi după absolutism" și ne arată pe rînd tot ce e de văzut și de știut. Mijloacele artistului nu sînt cu mult diferite de cele ale omului de știință. Personajele au plăcerea discuțiilor „pur teoretice" și, ca urmare, romanul alunecă deseori înspre disertație, fără a depăși însă, din păcate, nivelul clișeelor de gîndire. Dorința de-a trece de la cazul concret la generalizări și mai abstracte explică în mare măsură frecvența în pagină a expresiilor sentențioase, a stilului apoftegmatic. Există o permanentă tentație a limbajului preceptual, a formulărilor gnomice, de care nu scapă nici personajele și nici naratorul omniscient. Rostul unor asemenea desfășurări ideatice este, pe de o parte, de a înzestra romanul cu o armătură ideologică, iar pe de altă parte, de a-i asigura o constanță ritmică, o succesiune încetinită a momentelor epice. Ca roman social, *Arhanghelii* creează imaginea unei colectivități rurale din Munții Apuseni, oprindu-se mai insistent asupra cîtorva figuri de oameni înstăriți, acționarii celei mai bogate mine de aur din zonă. În istoria satului Văleni a existat o epocă mai îndepărtată, cînd aurul nu fusese încă descoperit și locuitorii trăiau din munca cîmpului, semănînd grîu și secară, crescînd vite și oi. Astăzi doar preotul Murășanu mai avea fînațe și se îndeletnicea cu agricultura. Ceilalți părăsiseră de mult orice activități agreste și sfredeleau muntele fascinați de perspectiva unei îmbogățiri rapide. Mina „Arhanghelii" a devenit „centrul de greutate în jurul căruia se învîrtea toată viața în Văleni". Tema romanului social este dezrădăcinarea, o temă ce se bucura de multă atenție la începutul secolului nostru, nu doar în rîndul scriitorilor semănătoriști și poporaniști, ci și în rîndul celor de la revista „Luceafărul", între care se afla și **I. A.** Aurul dislocă lumea satului ardelean din tiparele ei firești, tradiționale, și o determină să adopte forme și gesturi ce nu-i sînt proprii. Bogăția venită pe neașteptate îi năucește pe vălenari, îi face să-și piardă simțul realității și să se instaleze într-o situație falsă, artificială. Mai mult, împrumutînd moravuri și o conduită ce nu li se potrivește, ei devin în curînd niște oameni ridicoli, lipsiți de măsură și de bună cuviință în tot ce înfăptuiesc. În categoria dezrădăcinaților intră în primul rînd Iosif Rodean, directorul minei „Arhanghelii": acesta „se apropia de tipul omului pe jumătate cultivat, dar care, îmbogățit pe neașteptate — ajuns, tot astfel, în societate, — își părăsește credințele și datinile părinților, fără ca să-i reușească, în același timp, să se adapteze noului mediu în care a intrat." Dezrădăcinată — și deci ridicolă — e și Marina, soția lui, o țărancă neștiutoare de carte, care o vreme își păstrează portul pentru ca deodată să apară „înțolită ca o cucoană". Fetele din sat nu numai că poartă ghete și își încrețesc părul după ultima modă, dar au și mișcări studiate, precum cele ale *prețioaselor* de altădată. Eugenia și Octavia, două din fiicele lui Rodean, merg zilnic la plimbare cu trăsura în oraș, fac sport, vînează, călăresc și își petrec o parte din viață la croitor, imitînd felul de a trăi al aristocrației. Ca roman social, *Arhanghelii* prezintă declinul unei comunități rătăcite și care

Scanned with OKEN Scanner

nu-şi va mai regăsi niciodată drumul. Scoasă din matcă, ea va rămîne pentru totdeauna dezorientată, incapabilă să se întoarcă la ceea ce fusese odinioară. Atitudinea pe care aceşti oameni o au în faţa vieţii este una de tip consumist. Aurul le răscoleşte poftele trupeşti, le redeşteaptă pornirile animalice, reducînd totul la fiziologie. În sat sosesc mereu lăzi cu alimente, butoaie cu bere, buţi mari cu vin, căruţe încărcate cu miei şi păsări, care pline cu purcei buni de tăiat. Cînd e vorba de mîncare şi băutură, cantităţile sînt întotdeauna uriaşe. Vălenarii au uitat de mult să respecte regulile creştineşti, ei nu mai ţin posturile, mănîncă şi beau fără măsură în orice zi. Autorul descrie în repetate rînduri gurile pline şi largi ca „de peşte", gîtlejurile care înghiţeau neîntrerupt, plescăitul „de plăcere al buzelor etc. În Văleni, în afară de zgomotul necontenit al ciocanelor de sfărîmat piatră auriferă, se aude încă un sunet la fel de semnificativ: cel al farfuriilor, furculiţelor şi cuţitelor. Vălenarii sînt nişte mîncăi, pofta lor e o „poftă de lup", e o poftă rabelaisiană. Tot o consecinţă a aurului care se revarsă parcă fără sfîrşit din galeriile umede şi întunecate ale minei „Arhanghelii" este şi nevoia, de-a dreptul irepresibilă, a celor îmbogăţiţi peste noapte de a produce uimire în jurul lor. La nici unul dintre personaje nu este însă atît de puternică dorinţa aceasta ca la Iosif Rodean. Fostul notar se foloseşte de orice prilej pentru a săvîrşi gesturi extravagante, de mare bogătaş şi de mare risipitor, pentru a-i impresiona pe ceilalţi. Autorul arată pe bună dreptate că „bucuria vieţii directorului Rodean era să surprindă, să uimească, să facă furoare cu bogăţia sa" şi că nu exista mulţumire mai adîncă pentru el decît „de a-i vedea pe toţi uimiţi". Iosif Rodean îl alungă din casă pe avocatul ce venise să ceară mîna fiicei sale mai mici nu atît pentru insolenţa de-a fi cerut o sumă fixă ca zestre, cît pentru faptul că, procedînd astfel, i-a răpit una din marile lui plăceri: aceea de a ului pe toată lumea, inclusiv pe gineri, cu zestrea fetelor. Tipologic vorbind, el se deosebeşte însă de oamenii epocii manieriste, căci uimirea pe care o produce în jurul său nu rezultă din iscusinţa minţii, ci din grandomania destul de primitivă a unui parvenit. Descriind pe mai multe pagini lumea profesorilor, a seminariştilor şi a studenţilor, *Arhanghelii* e şi un roman pedagogic, interesat de problemele educaţiei şi ale formării intelectuale. În fiecare toamnă, cu o strîngere de inimă, tinerii din Văleni sărută mîna părinţilor şi pleacă la şcolile cele mari de la oraş. Odată ajunşi, lasă deoparte slăbiciunile inimii şi se apucă de învăţătură, sfioşi, dar plini de rîvnă. A învăţa nu e o plăcere, dar, cum altfel nu se poate, ei se supun fără crîcnire disciplinei şcolare, mereu însă cu gîndul la lumea largă de afară. Chiar şi cei mai harnici aşteaptă cu nerăbdare vacanţele şi ar dori ca anii de studiu să treacă mai repede. Despre seminarul unde învaţă, clericul Vasile Murăşanu nu are decît cuvinte frumoase, pe cît de frumoase, pe atît de convenţionale. Cu toate acestea, nu se poate opri să nu observe „zidurile mohorîte" şi să nu socotească timpul ce-l mai are de petrecut între ele. El învaţă nu de dragul de a şti, ci pentru a ajunge cît mai curînd la o diplomă şi, prin ea, la o situaţie privilegiată. Ca viitor preot, condamnă setea de înavuţire a acţionarilor de la „Arhanghelii", dar pe de altă parte ar dori să aibă şi familia lui măcar o „acţie", regretînd că „nime nu poate încăpea" lîngă proprietarul de drept al minei, lîngă Iosif Rodean. Romanul pedagogic, prin figurile altor doi „universitari" (Ungurean şi Pruncul), include şi pagini scrise în registru comic, amintind de vechea literatură goliardică. În sfîrşit, ca roman erotic, *Arhanghelii* e plin de situaţii şi expresii convenţionale, fiind construit pe o schemă cunoscută deja de multă vreme, inclusiv în literatura noastră. Punctul de pornire este ostilitatea dintre două familii care se deosebesc atît prin avere, cît şi prin modul de a înţelege viaţa. Familia lui Iosif Rodean şi aceea a preotului Murăşanu — pentru că despre ele este vorba — au neplăcuta surpriză să constate că doi dintre copiii lor se iubesc şi intenţionează să se căsătorească. Multă vreme tinerii nutresc iluzia că ar putea determina o apropiere şi chiar o împrietenire a părinţilor, mult deosebiţi în toate privinţele, dar, în urma unor eşecuri repetate, vor fi nevoiţi să se resemneze. Romanul de dragoste este aşadar povestea a „doi tineri nenorociţi" care se îndrăgesc, dar care nu izbutesc să potolească adversităţile dintre familiile cărora le aparţin. Situaţia devine „pe alocuri melodramatică" (Mircea Zaciu) şi, dacă pînă la urmă se rezolvă în favoarea tinerilor, aceasta se întîmplă prin intervenţia decisă a autorului, care nu ezită să-i sancţioneze pe cei

Scanned with OKEN Scanner

răi şi să-i răsplătească pe cei buni, conform unui tezism învăţat probabil la şcoala semănătoriştilor şi a poporaniştilor. Înainte de *Ion* al lui Rebreanu, *Arhanghelii* este cartea ce arată că în literatura noastră curentul realist, departe de a-şi epuiza resursele o dată cu sfîrşitul secolului al XIX-lea, continuă încă multă vreme în secolul următor, producînd opere fără de care istoria romanului românesc ar fi de neconceput.

EDIŢII: *Arhanghelii*. Roman din viaţa românilor ardeleni, Sibiu, 1914 (I-II, Bucureşti, 1929; prefaţă de Mircea Zaciu, Bucureşti, 1956; I-II, prefaţă de Mircea Zaciu, Bucureşti, 1962); *Opere*, VII, Bucureşti, 1972; ed. îngrijită de G. Pienescu, Bucureşti, 1986.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, 1929; Idem, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, II, 1934; M. Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, 1934; Oct. C. Tăslăuanu, *Amintiri de la „Luceafărul"*, 1936; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; Ion Breazu, *Literatura Transilvaniei*, 1944; M. Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, 1955 (ed. revăzută 1972); I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, 1966; M. Zaciu, *Masca geniului*, 1967; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916*, 1970; D. Vatamaniuc, *Ion Agârbiceanu*, 1970; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, 1970; C. Regman, *Agârbiceanu şi demonii*, 1973; D. Vatamaniuc, *Biobibliografie*, 1974; *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu*, 1982; M. Popa, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, 1982; I. Vlad, *Lectura romanului*, 1983; A. Sasu, Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, I, 1985.

Gh.P.

ARLECHINI LA MARGINEA CÎMPULUI

— Volum de versuri de Nichita Danilov, apărut la Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1985.

Arlechini la marginea cîmpului perpetuează (prin eterogenitatea compoziţională, ca şi prin refuzul de a adera la stilul ludic/ironic — consacrat de-acum, şi cu succesul asigurat — al poeţilor de la „Cenaclul de luni") imaginea unui **N. D.** „incomod" prin formula poetică, răsfrîntă asupră-şi, indiferentă la lumea dinafară (ale cărei agresiuni le transcrie, în schimb, în imagini apocaliptice). Metafora ascetului scriind despre ordinea lumii (creată într-un volum mai vechi) e înlocuită acum de aceea a „artistului ca saltimbanc", marginalizat, retras în singurătatea operei sale. Dar constanţa pare a caracteriza întreaga creaţie a lui **D.**; poezia sa se construieşte nu prin acumulări, ci prin redefiniri: aceleaşi teme, aceleaşi crize şi nelinişti sînt re-scrise, în texte concentrice. Înclinaţia spre parabole amplu-explicative (în ermetismul lor) devine doar — pe parcursul volumelor — mai atenuată, dar şi, în cazul de faţă, stăpîneşte chiar poemul central, ce dă titlul cărţii. Ea se însoţeşte cu o creştere a „densităţii" sensului şi a intensităţii dramatice a textelor, căci există în lirica lui **D.** o ardere interioară ce subminează propriul mod de expresie, aparenta aplecare a poetului spre forme „fixe" cu iz medieval sau exotic, precum asemenea caligrafii de „pergament diafan", reluînd tema romantică a poetului părăsit de „înger": „în spatele fiecărui om/ stă de veghe un înger. Îngerul/ din spatele meu a căzut/ şi totuşi ale cui sînt mîinile astea,/ aceste mîini fine ca nişte aripi/ ce atît de nostalgic/ îmi acoperă ochii?" (*Peisaj cu mîini şi aripi*). Baladescul, cu tentativele de a crea o atmosferă medievală (un gotic de la sfîrşitul veacului nostru, în care vechile istorii nu se mai citesc la fel: „Tu, cel plecat la vînătoare de aur.../ Mulţimea se aruncă sub copitele calului tău./ Fecioare înalte ies în faţa ta cu potire de vin./ Copii îmbrăcaţi în veşminte de înger/ cîntă un imn de salut pentru întoarcerea ta./ ... Seara veşnic revii în cetate// cu un zimbru bătrîn pe umărul trist" — *Apele somnului. Molda*) este alterat de viziuni de coşmar, ale înstrăinării şi ale morţii. Poetul — ca „arlechin la marginea cîmpului" — e martorul unor scene halucina(n)te, în care Eugen Simion vedea o „escatologie romantică lipsită de solemnitate", a unui spirit „înspăimîntat de semnele sfîrşitului", cu înclinaţii pentru viziunile apocaliptice (*Scene de război în expoziţia Goya* este un asemenea poem amplu, unde rapelul cultural potenţează prea vag violenţa imaginarului). În loc să salveze, utopia conferă lumii „un sens monstruos" (I. Negoiţescu): „Vine fratele meu mort în război,/ vine fratele meu cu ochii în lacrimi./ Vine fratele meu în timp ce grîul dă-n spic/ şi porumbul îşi lasă mustaţă./ Tata îi pune o coasă în mîini/ şi-i şopteşte: Du-te pe deal şi coseşte!// /.../ Mama îşi vîră mîinile în ţeasta lui/ ca într-o albie plină de rufe./ Voi spăla aceste răni de noroi, spune/ Voi curăţa aceste răni de pietre..." (*Portretul fratelui meu mort în război*). Construind asemenea „fabule" (adesea cu trimiteri orfice), poezia lui **N. D.** se înscrie cuminte în descendenţa poeziei gnomice româneşti, cu rădăcini — ce-i vor fi plăcînd poetului —

Scanned with OKEN Scanner

„moldave". Dacă I. Negoiţescu vedea într-însa celebrarea apoteotică a unui cosmos antropocentric („omul care se exprimă prin glasul poetului este o fiinţă plenară, cu rădăcinile împlîntate în cosmos, în istorie, în societate, în mit, în realitatea celor văzute şi nevăzute"), nouă ni se pare că — dimpotrivă — metafora centrală a volumului de faţă, autoreferenţială, aceea a poetului ca „arlechin la marginea cîmpului", trădează mai degrabă neliniştea (acută, răsfrîntă în chiar violenţa imaginilor) marginalizării, a excluderii trăite de subiectul creator, „neliniştindu-şi conştiinţa, răvăşindu-şi sentimentele, dereglîndu-şi sistematic simţurile într-o modalitate ce pare a ignora vreo artă poetică" (Traian T. Coşovei). Intensitatea trăirii se traduce în lirica sa printr-o accentuare a vizualului; tablourile sînt aproape expresioniste, cunoaşterea are loc cu ajutorul ochiului dilatat monstruos, rănit de nuanţe, agresat de imagini. Unele poeme sînt intitulate „Peisaj cu..." sau sînt subintitulate „detaliu de frescă", „tablou fără ramă", invitînd la „imaginarea" scenelor unde hieratismul contururilor e contrazis de tuşa grea, păstoasă, a culorii „brutale, fără prea multe nuanţe, umbrite de o puternică emoţie, de o tiranică pasiune care le face să explodeze în decorul poemului" (ibid.): „Stau trei îngeri decapitaţi/ la capătul unui peisaj galben./ Peste ei pică seara./ Primul e verde ca iarba,/ al doilea roşu ca focul,/ al treilea vînăt ca luna" (*Arlechini la marginea cîmpului*). Nici sub aspect formal (întrucît reuneşte poeme calofile, dar şi — presupuse — fragmente ale unei proze/jurnal, „fabule", dar şi „peisaje" caracterizate prin violenţa rostirii), nici tematic volumul nu este unitar. Gheorghe Perian propune cea mai convingătoare imagine de ansamblu asupră-i, atunci cînd circumscrie două axe (două posibile linii de fugă, totodată): cea dintîi, caracterizată de aspectul esoteric al versului, cu reminiscenţe orfice, cea de-a doua — mai uşor de asimilat manierei optzeciste — cuprinzînd poezii „scrise în lipsa oricărei preocupări de versificaţie şi bazate pe resursele demistificatoare ale rîsului" (ibid.). Însăşi această eterogeneitate compoziţională şi de limbaj, alături de metafora centrală a poetului-arlechin la marginea cîmpului", alături de scenariile apocalipsei şi ale căderii din mit în istorie fac din volumul în discuţie unul emblematic pentru căutările şi obsesiile liricii generaţiei '80.

REFERINŢE CRITICE: E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989; T. T. Coşovei, *Pornind de la un vers*, 1990; I. Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, 1994; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

I.B.

ARMA SECRETĂ — Volum de poezii de Eugen Jebeleanu, publicat la Bucureşti, Ed. Albatros, 1980. Coperta şi ilustraţiile aparţin autorului.

Alături de *Hanibal* (apărut în 1972), *Arma secretă* marchează ultima perioadă a creaţiei lui **E. J.**, „poezia senectuţii", caracterizată prin recurenţa a două teme majore, identificabile sub titlurile celor două cicluri ale volumului din 1972: „Rîul pe obraz" (toposul suferinţă-memorie-moarte) şi „Parabole civile" (toposul civic, poezia reintrînd, dinspre estetic, în sfera morală, dar şi recuperînd, în aria poeticului, limbajul parabolic, istoriile exemplare, retorica fabulei, în sfîrşit — limbajul esopic, combinaţia toposului respectiv cu noua poetică asigurînd în bună măsură succesul uriaş al ultimelor volume antume ale lui **E. J.**, ca manifestări ale culturii alternative, rezistente faţă de Puterea comunistă). Dacă, întotdeauna, volumele autorului au avut drept obsesie *timpul* (timpul apocaliptic, ieşit din matcă — în *Surîsul Hiroshimei*, timpul doliului şi al singurătăţii — în *Elegie pentru floarea secerată*), acesta primeşte, în ultimele două culegeri de poeme, expresia cea mai tragică — Moartea, asupra căreia se rosteşte interogaţia din urmă a poetului. Ca întotdeauna, poezia lui **J.** este experienţa unui drum (înţelept) către substratul tragic al evenimentelor — şi publicul ultimului deceniu al dictaturii comuniste a citit, aproape în unanimitate, în *Arma secretă* (deşi cronicile din vremea respectivă nu puteau să o mărturisească), experienţa revelării sensului aflat dincolo de absurditatea vremilor în care se rosteau poeziile respective, iar în rezistenţa poetului faţă cu inamicii săi dintotdeauna (moartea, uitarea, abrutizarea, dezumanizarea) — o lecţie exemplară pentru propria sa rezistenţă, un „protest împotriva malformaţiilor socialităţii" (M. Zaciu). La apariţia cărţii, Al. Paleologu remarca faptul că titlul ei reia o metaforă din *Elegie pentru floarea secerată* (unde „arma secretă" denumise moartea femeii

Scanned with OKEN Scanner

iubite), schimbîndu-i sensul: „arma secretă" este, acum, arta cu valoare orfică, poezia fiind „expresia irepresibilă a adîncirii durerii şi contemplării morţii". Dacă admitem, însă, că Moartea este tema centrală a volumului, atunci metafora „armei secrete" are un sens mult mai ambiguu decît acela circumscris de către Al. Paleologu; într-o viziune apropiată de cea rilkeeană, Moartea este regăsită, ştiută, bănuită în miezul tuturor lucrurilor, în miezul fiinţei, ea însăşi o „armă secretă" cu care subiectul liric învaţă să se confrunte. Datorită caracterului lor civic şi anti-retoricii pronunţate, poemele volumului au fost comparate (de T. Cristea) cu *Poemele noi* (din 1963) ale lui T. Arghezi, ori cu *Caietul pe patru ani*, de Eugenio Montale. În opinia noastră, atît poziţia centrală a temei Morţii, cît şi constructele poetice pe care le determină situează această ultimă experienţă lirică a lui **J.** (spuneam) în apropierea lui Rilke, dar şi în descendenţa „revelării Morţii" blagiene, ori a „învăţării" ei, din poezia eminesciană de filon tragic. *Arma secretă* conţine texte ale despărţirii, ale sfîrşitului, multe dintre ele avînd tonalităţi testamentare (de ex., *Puiul de vultur*, dedicat „lui Tudor", fiul autorului, o lecţie despre demnitate şi abstragere din realul agresiv). Unele poeme sunt epitafuri în care autoironia potenţează tragismul dezvăluirii iminenţei sfîrşitului (*Viaţa mea*: „îmi caut viaţa pierdută/ şi nu o pot regăsi./ Viaţa mea este o bancrută.// şi? şi? şi?"; *Fluturare*: „Acesta nu-i un testament e/ o foaie cu parfum de mente// e scris cu limbă, nu de moarte,/ pentru cînd o să fiu departe./ Priviţi-l ca şi cum aş fi/ încă prezent printre cei vii"). Foarte multe din „fabulele" volumului sunt consacrate aceluiaşi, ultim, subiect, jucîndu-se pe două tonalităţi dominante: falsa inocenţă a anecdoticului, ce caută să obnubileze limita tragică prin limbaj ludic (*Floare şi oase*: „Floarea este de aer/ şi aerul este o floare/ şi pe mine mă dor oasele/ care ar vrea să zboare"; *Cartoful în nori*: „Să ai mereu tot mai puţin/ e lucrul cel mai bun./ Tot mai puţine zile şi/ Tot mai puţin tutun"; *Inimosul*: „Fiind om inimos/ şi cu o leafă minimă,/ murit-a grandios,/ căci a murit de inimă"), respectiv *revolta* în cuvînt, pentru că numai cuvîntul (poetic) se opune trecerii, numai el poate salva, orfic (ca întotdeauna la **J.**), fiinţa: „Cum să vă părăsesc? şi totuşi va s-o fac,/ dar fără voia mea, vai, fără voie,/ /.../ şi o să las în urmă cîteva/ cuvinte în zăpadă/ cîteva zbîrcituri de sunete..." (*Înainte*). Orfică pînă la capăt, revolta poetului eşuează („Am înviat cu strigătul tăcerea/ am născut din tăcere cuvîntul/ s-a legănat în văzduh ca o pană,/ s-a ascuns departe de strigăt un iepure,/ însă pe tine n-am putut să te aduc înapoi/ nici pentru o clipă.// şi vîntul a suflat toată noaptea/ în fluierul unui tunel fără sfîrşit", *Nu mai mult*), dar definirea poeziei (ca feminitate cosmică) se realizează, cu toate acestea, sub semnul unei speranţe în naşterea, viitoare, a sensului: „Cea mai tristă poezie/ este poezia care nu se scrie/ poezia care se înghite cu noduri/ pîndită de vameşi şi poduri/ şi care nu poate să fie contemplată/ pentru nimic, niciodată./ Păstrează poezia aceea/ căci ea este sigur femeia/ care în chinuri va naşte/ şi-n ea toţi se vor recunoaşte" (*Cea mai tristă*). Învăţînd moartea, eul parcurge ultima etapă a unei experienţe iniţiatice; el descoperă feţele morţii, precum eternitatea, chiar („Am învăţat de la apă/ cum să nu curg/ am învăţat de la plug/ cum să nu ar/ şi de la viaţă/ cum să dispar", *Dialectică*), bătrîneţea („şi-i o povară fiecare zi/ te doare ceea ce-ţi făcea plăcere,/ şi ce se înalţa — scurmă pămîntul./ Aştepţi să treacă fiecare zi/ ca o durere — şi să se sfîrşească.", *Cioburi*), în sfîrşit, despărţirea, ca un balet nostalgic, în ritmul unor melancolice aluzii livreşti (*Schiţă pentru un balet*). Poate că modificarea cea mai importantă a orizontului simbolic al poeziei lui **J.** o reprezintă, în *Arma secretă*, „thanatizarea principiului feminin": învăţarea Morţii înseamnă şi cunoaşterea chipurilor sale, chipuri ale unei feminităţi monstruoase, esenţiale, eterne. Ea este nu numai *Himeră* (în poezia omonimă), conform unei simbolistici mitologice, ci şi „Lelea" (*Noaptea*: „femeia cu trupul de scorpie blazată/ /.../ Lelea Lehamite"), „hîrcă" frumoasă, zîmbind (*Împăcare*), neştiuta (*Îmi spuse*), Doica (*Leagăn*), zeiţa iubirii (*Venus XX*), soarta (în contururi groteşti, în poemul cu acelaşi titlu: „Era atît de crăcănată/ încît Caligula pe cal/ trecea cu-ntreaga lui armată/ sub ea în marşul triumfal"). Dovadă a omniprezenţei ei, Moartea ia înfăţişările — pînă acum, sacre — ale femeii din lirica lui **J.**. La sfîrşitul ultimei iniţieri, poemul ce închide volumul vorbeşte despre *Cum am murit*, sentimentul, abia reprimat sub strictetea scandării, încălzind cu umanitate ultimele acor-

Scanned with OKEN Scanner

duri ale acestei pledoarii pentru supraviețuirea ființei, împotriva tuturor relelor pe care, esopic, înțelept, poetul le reunește sub numele Morții. Cu toată unitatea pregnantă pe care o realizează în interiorul creației lui **J.**, *Hanibal* și *Arma secretă*, împlinind — spuneam — o ultimă etapă a unei evoluții, nu înseamnă totuși o ruptură în ansamblul operei poetului. După cum observa, corect, M. Zaciu, „Vocea e mai crispată, verbul mai dur, limpezit totodată, dar păstrîndu-și acea «expresie metalică» și «luciditatea împinsă pînă la amărăciune», remarcate de P. Constantinescu" la debutul poetului, în perioada interbelică. Ceea ce a interesat mai mult comentatorii volumului, la apariție, a fost experimentul de limbaj, această retorică-împotriva-retoricii ce devenea „o retorică sui-generis, prin exhortație, sermonare, filipică, în spiritul satirei antice" (M. Zaciu), perspectiva subiectivă de un „realism deziluzionat și acut" (Al. Paleologu), expresia poetică laconică, disprețul față de poetizare, înlocuită de „spontaneitatea colocvială", însă și de „retorica civilă" (M. Zaciu), notația lapidară, albă, prozaică, „dar cu o mare expresivitate a trăirii" (T. Cristea). Focalizarea comentariilor asupra stilului și poeticii *Armei secrete* se poate explica și prin imposibilitatea numirii explicite — în epocă — a mizelor sale majore, a angajării sale, tragice, în real, nu numai împotriva Morții generice, universale, ci și a Răului imediat.

EDIȚII: Volumul nu a mai cunoscut nici o altă ediție care să îl reproducă integral; poezii din *Arma secretă* au fost incluse în *Dem Leben geborgt*, trad. în limba germană de Franz Hodjak, București, 1983; *Poezii* (ed. de autor), București, 1989; poemele *Himeră*, *Noaptea*, *Schiță pentru un balet* sunt antologate și comentate în *Poezii*, antologie, tabel cronologic, prefață și comentarii de T. Cristea, București, 1990.

REFERINȚE CRITICE: M. Zaciu, *Cu cărțile pe masă*, 1981; Al. Paleologu, *Alchimia existenței*, 1983; Gh. Grigurcu, *Existența poeziei*, 1988.

I.B.

ATELIERELE — Volum de poezii de Mariana Marin. Publicat în aprilie 1991 la editura Cartea Românească din București. În același an, a fost tipărit într-o ediție bilingvă, româno-franceză, de editura EST — Samuel Tastet, la Paris, în traducerea lui Alain Paruit, cu un desen de V. Kazar și, în deschidere, cu o poezie dedicată de editor autoarei. Fragmente din aceste poeme pot fi identificate în paginile volumului *Aripa secretă* (1986), sever cenzurat, în care poeta, pentru a-și asigura publicarea versurilor, a trebuit să recurgă la un artificiu: „personajul" care vorbește și despre care se vorbește în poezie este aici Anne Frank, adolescenta victimă a nazismului, autoare a celebrului, astăzi, *Jurnal*. În același scop, poetul Florin Mugur, redactorul cărții, prezenta *Aripa secretă* drept o carte închinată... păcii. Ca atare, volumul apărut în 1991 poate fi considerat o restituire a formei originare, autentice a versurilor editate trunchiat și deformat în 1986.

După *Un război de o sută de ani* (1981), versurile din culegerea colectivă *Cinci* (1982) și *Aripa secretă* (1986), *Atelierele* definitivează profilul liric al autoarei, marcînd un moment de referință pentru poezia „generației '80". Într-un context poetic în care „a privi realitatea în față" devenise un program, dar în care elementul spectacular, performanțele combinatorii, strălucirile unui imaginar neobaroc dețineau totuși un loc foarte important, **M. M.** propune un discurs voit despodobit de metafore, aproape auster, mizînd pe notația brutală, nervoasă a „realului" și pe o tensionată interogație de substanță etică. Încă în volumul de debut se putea citi că: „Vremea poemului înalt, amețitor a trecut" și că „Se aud... cîntări și blesteme/ într-o limbă în care altădată visam". În *Aripa secretă* poezia se voia deja, mai mult decît oricînd, document de conștiință, mărturie, supunere la proba realului: „Devin martorul/ proba materială/ a lui ceea ce mă ține/ sau nu mă ține în viață". De aici, definirea poemului ca o „ființă morală" și o întrebare ca aceasta, de o dureroasă ironie în „retorica" ei: „Unde o fi generația/ să-mi povestească/ despre cum confund eu eticul cu esteticul?". Or tocmai o asemenea „confuzie" devine aici productivă pentru acest lirism al patosului reflexiv, în care o anumită calitate a *tonului*, fundamental elegiac, dar și ironic-sarcastic, devine decisivă. Căci „personajul" ce se exprimă în poemele acestei cărți este Intelectualul, (auto)definit ca ființă și conștiință marginalizată, redus la condiția de spectator neputincios al unui univers alienat: „Singurătatea unei lumi/ în care ești condamnat/ să rămîi un al treilea/ — spectatorul, cel care aplaudă./ Îți duci în spate existența cenușie,/ ești funcționarul neputinței". Tensiunea discursului liric crește tocmai din acest sentiment al

Scanned with OKEN Scanner

excluderii din sfera acțiunii („A doua zi totul începe de unde a rămas/ pentru că Acțiunea le este refuzată") și al pericolului inerției și „mulțumirii" de sine: „De fapt ei sînt mulțumiți de ei, Ariel". Invocat ca martor și confesor simbolic, shakespeareianul duh poetic devine un fel de instanță judecătoare a însuși statutului poeziei, în consecința acestei situări periferice a poetului obligat să se retragă, narcisiac, în propria lume: „Privește și tu sublimul narcisism al Subiectului/ și al Predicatului,/ privește cochetăria Atributului/ și cavalerismul înghețat al Complementului/ și atunci cum ai putea fi tu altfel, Ariel?/ Tu, posedatul sintagmelor!/ Mereu la periferia existenței". Este, însă, de fapt, un statut prin excelență inconfortabil, întrucît presupune revolte abia reprimate, disperare și vinovăție, „sentimentul că totul a murit și sîntem paralizați" și că nu mai rămîne decît „plînsul tău/ care nu se vede". În absența manifestă a „lirismului" („cineva îmi spunea/ că de la o vreme îmi lipsește lirismul"), poezia se transformă într-un fel de confesiune nudă, directă și percutantă, a acestei complexe stări de spirit, — cum se întîmplă, de exemplu, în reprezentativele *Scrisori către Emil,* concepute sub semnul unei încordate așteptări a *schimbării,* într-un discurs căruia îi descoperim astăzi accentele premonitorii: „Revoluția n-a început nici anul acesta/ dar noi continuăm să o așteptăm,/ decembriști cu toții"... Într-o „vreme a înghețului și a rîtului,/ a biciului care-ți plesnește obrazul/ și a porcilor mici, cenușii", în care „totul bălțește", soarta artistului pare a sta sub semnul condamnării la o perpetuă recluziune; cuvîntul *poet* „e un fel de domiciliu forțat" în spațiul unui „atelier" sufocant în care stau „înghesuiți", „bacovieni desigur,/ poeți, pictori, prozatori;/ conștiințe amorțite pe-alocuri,/ alcoolici timizi, însinguratți/ și totuși atît de aproape,/ încît am putea auzi cum vibrează prin aer/ viitoarea pagină scrisă și arsă,/ ultima culoare suptă de pînză", cu „sentimentul că totul a murit și sîntem paralizați;/ că au apărut în suflete scursurile și șobolanii; că supurăm fix și harnic deodată;/ că ni s-a greșat totul direct pe subconștient,/ direct pe nervul optic". Foarte puternica „notă expresionistă" (N. Manolescu) se observă imediat în asemenea versuri nervoase și încărcate de tensiune, participînd la definirea unei poezii mai profund angajate existențial, repusă în discuție tocmai în măsura în care e chemată să transmită deopotrivă febra trăirii cvasi-viscerale a realului și drama conștiinței în necontenită confruntare cu lumea. Poetul e atunci *Judecătorul-penitent* (cum sună un titlu de poem) al „sintagmelor purpurii", coborînd în „singurătatea solzoasă/ adesea numită luciditate" ca într-o „carceră sfîntă" în care ființa se poate întoarce spre sine pentru un fel de asceză, dar cu un mărturisit sentiment de nesiguranță: „carcera sfîntă în care/ îmi duc genunchii la gura desfrînată și tremur". Aceasta este și înfățișarea emblematică a „atelierelor" unde lucrează poetul, „cu bisturiul, orgoliul și umilința", căutînd un alt timp inaugural, o „dimineață... poate mai adevărată,/ mai aproape de sens,/ de locul nașterii și al morții" — cum spune un *Poem despre absență.* Orizontul spre care se deschide cartea rămîne însă sumbru: „Marea Temă" așteptată (v. *Apariția)* e departe de a fi una a eliberării, iar „jubilația" disimulează, cu o dureroasă ironie, „viziunea unui mîl orizontal (universal)/ înghițind somnul suprarealist care încă ne apără". În același sens se vorbește despre „ceasul mîntuitor în care se zvîrcolește poemul;/ și deșertul proaspăt din cenușa încă încinsă;/ și voioșia acestor artere deschise/ în care șuier eu, mîlul". Imaginea ultimă a „atelierului" poetic e una de „cotlon... năpădit de buruieni și păsări/ care și-au abandonat prada după primul lor zbor,/ păianjeni gînditori sau nevinovate bacterii,/ palpitînd pe scara evoluției/ și învățînd astfel graiul jivinelor înseriate". Jocul ironic intertextual, cu semnificative trimiteri la extrema viziunii romantice eminesciene și la cea a farsei lui Caragiale, evidențiază încă o dată, în finalul volumului, perspectiva acut critică deschisă asupra unui mod de a fi și de a scrie în captivitatea unei istorii potrivnice creației, însă și a unor inerții ale convențiilor literare ce barează calea spre expresia autentică de sine și a lumii: „ Aici, în ateliere,/ *între sute de catarge/ gînditoare/* vor exista de acum/ un pat, o masă și hîrtia/ care tocmai îți arde în mîini, onorabile!/ Pentru că iată, acum știi și tu: Totul s-a mai întîmplat!// și scălîmbăiala în spatele oglinzilor putrede;/ și problema ferestrei care nu vrea să se deschidă;/ și huruitul;/ și rînjetul...// *O ceas al tainei asfințit de seară*// Căci orice poem a fost uitare/ și stingere-n cenușa care l-a aprins// *Muzica! Muzica!*"

Scanned with OKEN Scanner

(Atelierele). „Unitatea de generație a acestei poezii", ca și „sentimentul tragicului istoric de care optzeciștii sînt pătrunși" (N. Manolescu) pot fi astfel citite și în „programul" *Atelierelor,* cu apelul implicit de a revitaliza lirismul și conștiința de sine a poeziei în confruntarea febrilă și lucidă cu „genocidul conștiincios și harnic/ în care răul învinge binele".

EDIȚII: *Atelierele,* București, 1991; *Atelierele/ Les Ateliers,* trad. franceză de Alain Paruit, Paris, 1991.

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 19, 1991, Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni,* 1996.

I.P.

ATHANOR — Volum de poeme de Gellu Naum, publicat în 1968, la Editura pentru literatură din București. În afara textelor inedite pînă la această dată, grupate în ciclurile *Exactitatea umbrei, Camera cu ceață, Triunghiul domesticit* și *Heraclit,* cuprinde și o selecție din creația suprarealistă de tinerețe a autorului, din anii 1938-1946 (ciclurile *Oglinda oarbă* și *Vasco da Gama*; acesta din urmă reia titlul volumului tipărit în 1940, dar care fusese încheiat în 1938). Este prima carte a lui G. N. ce reface în mod autentic continuitatea operei, după ce poetul deviase de la itinerariul inițial în *Poem despre tinerețea noastră* (1960) și *Soarele calm* (1961), marcate de servituțile ideologice ale epocii.

O comparație între versurile mai vechi ale lui N. și „ineditele" din *Athanor* pune în evidență unitatea de profunzime a scrisului său revendicat programatic de la mișcarea suprarealistă, dar și o anumită evoluție care-l particularizează în contextul acestei orientări. Cel care urma să definească poezia pe urmele lui A. Breton, ca „așteptare activă", vorbind despre „virtualitățile objectivale ale tuturor obiectelor, ale tuturor peisagiilor pe care (poetul) le visează cu frenezie" sau despre „tainica teroare a prezențelor misterioase care încep să se desluşească forțate de bagheta magică a așteptării, a căutării" (v. eseurile-poeme în proză din *Medium,* 1945), a cultivat de la început un discurs în care „automatismul" întîlnirilor fortuite dintre cuvinte, dirijat, totuși, spre obținerea unui maximum de efect, era chemat să sugereze deopotrivă dereglarea profundă a limbajelor lirice moștenite și instaurarea unui univers al „vaselor comunicante" (expresia lui Breton) în care realul și imaginarul se regăseau pe același plan. Starea de „mediumitate" devine dominantă (poetul vorbea despre „mediumitatea noastră, a tuturora"), ca disponibilitate absolută în fața misterelor, în spațiul oniric se instalează o tensiune stranie, ca în pragul unei lumi de dincolo: „imaginile devorante ale lucrurilor viitoare", „fluturii de sugativă care ne vor suge sîngele", „nemaipomenita foame carnivoră" a plantelor „care înconjuraseră piața", părul iubitei care „suge lucrurile/ seva paturilor și a dulapurilor" indică o asemenea stare, în vreme ce „dezastruoasele și amplele întîlniri din fața oglinzilor", „nopțile pline de oglinzi halucinante", „privirea lucidă a somnambulilor", „aceste insistente fantome", „plimbarea somnambulică (a acrobaților) pe firul fragil între vis și ape" sunt printre reperele cvasi-programatice ale imaginarului oniric de sursă suprarealistă, făcînd parte din recuzita sa specifică. Cîteva texte cu o construcție mai rafinată atrag atenția asupra unei „ars combinatoria" *sui generis,* ce mizează pe efectele de dislocare și permutare a sintaxei poemului, în sensul surprizei și șocului provocate de mobilitatea mecanismului asociativ, dar și al libertății ironic-ludice față de convenția poetică. În *Oglinda oarbă,* de exemplu, arbitrarul asociațiilor creatoare de o specifică neliniște apare oarecum „controlat", la început, prin apelul la un tipar frastic stabil, în care are loc însă o mișcare neașteptată a conținuturilor, sugerînd aici destrămarea, fluența, căutarea unei comunicări de dincolo de ordinea dată a lumii: „Firul de sînge care îmi iese din buzunar/ firul de lînă care îmi iese din ochi/ firul de tutun care îmi iese din urechi/ firul de flăcări care îmi iese din nări// tu poți crede că urechile mele fumează"; pentru ca în final tulburarea inițială a raporturilor să se dovedească a fi avut loc în perspectiva unei mutații de substanță a sensibilității: „vreau să mă pipăi ca pe o scară/ vreau să mă vezi ca pe un turn". Fixitatea paradigmei intră din nou în tensiune cu mișcarea contrariantă de pe axa sintagmatică, însă distorsiunea raporturilor logice (sugestivă, de altfel, în ordinea unei problematici a „sinesteziei" moștenite încă de la simboliști) e pusă în serviciul instaurării unei noi ordini: echivalențele propuse pentru obiectul cunoașterii (trăirii) apar resituate pe o axă

Scanned with OKEN Scanner

ascensională (*fereastră, arbore, scară, turn*). „Semioza" poemului se realizează, astfel prin jocul subtil al articulării mecanismului discursiv, „gripat" la un prim nivel, mai de suprafață, pentru a fi „reparat" la unul mai profund, tot atît de surprinzător. Altădată, ca în concentratul poem *Îmi place ca lupilor*, starea de așteptare încordată a unei iminente sfîșieri, rupturi, morți (sugerată încă din titlu) se transmite pe baza unui triplu izomorfism metaforic, între verbul numind sfîșierea, instrumentul acesteia și „obiectele" căreia i se aplică, exploatîndu-se și un anumit „automatism verbal": „Mai aștept *o perdea* un *paianjen*/ un *om viu* sau *o rană*/ limba ta *spintecă* tăcerea ca un *stilet* / șerpii au invadat pianele/ cu tăcutul lor obicei de *a muri* înaintea amurgului". În schimb, poemul *Vasco da Gama* ilustrează latura ironică și parodică a poeziei lui N., care propune aici un fel de comedie a oniricului. Obiectele se antropomorfizează pentru a participa la farsă alături de noțiunile abstracte, automatismul asociativ umple tiparele discursive cu elemente fortuite, comunicarea devenind un joc pur al mecanismului lingvistic: „Vasco Vasco suspină geamantanul ai/ uitat un picior în ultima corabie/ și ți-a fugit figura spre golf/ Dar batista își arată dinții spre comandantul/ care își balansează pendulele din urechi/ și pendulele supărate i-au ars barba/ barba a cerut iertare esteticei/ estetica a mîncat biscuiții/ urcați în obositoarea ascensiune spre gură". Contaminările sonore sînt numeroase, și ele alimentează automatismul ecuațiilor imagistice; nu lipsesc nici „falsele silogisme" de tradiție manieristă, parodiind desigur „gîndirea exactă și prețioasă" la care se referea, tot în spațiu avangardist, un Ilarie Voronca: „Totuși cravata nu poate să înghită/ pentru că femeia nu plouă/ și nici eu nu plou/ pentru că ne despicăm piepturile cu grație/ și scoatem din fundul lor un clavecin..." Poemele noi din *Athanor* (titlu ce trimite la cuptorul alchimiștilor) păstrează și aprofundează tehnicile exersate în aceste prime texte. Titlurile ciclurilor sugerează prin ele însele abandonarea convențiilor poetice rigide, căutarea unui alt fel de „exactitate" decît cea oferită de geometrie și lumina diurnă — un spațiu mai obscur și mai încețoșat și, totodată, mai mobil, „heraclitian", în care lucrurile sau fantasmele lor capătă, totuși, o percutanță particulară. Abandonînd ceea ce putea părea loc comun și prefabricat suprarealist în poezia sa, N. păstrează însă spiritul mișcării: insolitul apare la fiecare pas, manifestîndu-se în egală măsură la nivelul micilor unități ale poemului (cutezanțele imagistice sînt prezente peste tot) și la cel macrocontextual, în acele „false povești (...) de un dramatism disimulat în formulări ritualice, încetinite, tihnit evocatoare" (L. Raicu). Cîte un poem e o concentrată, neobișnuită „definiție" lirică cvasi-manieristă, precum în *Aventura cercului*: „Tată al somnului văr al săgeții frate al echilibrului/ aleargă aleargă prin ploaie// Vesela simetrie a începutului/ urmărește pe asfalt o linie dreaptă/ la capătul căreia așteaptă oboseala"; Altul își unifică notațiile metaforice îndrăznețe orientate către sugestia stingerii oricărei mișcări, a inerției și stagnării generale: „Aud pașii copilului mut/ aud cum îi soarbe cenușa// undeva deasupra atîrnă soarele/ ca un cuier gol/ undeva deasupra e cerul// taurii și-au înfipt coarnele în pămînt/ pe spinările lor crește iarba"; sub titlul *Triunghiul domesticit*, devierea de la percepția „geometrică", logică a realului și remodelarea unor concepte precum cel de subiect, mișcare, spațiu în funcție de unghiul de vedere strict individual al poetului, e sugerată, nu fără ironie, prin perturbări grave ale logicii comunicării, ce contrariază voit așteptările cititorului: „Cîteva cuvinte mototolite în ochiul drept/ o lacrimă în gură un sunet pe umăr// Firește e o simplă călătorie/ de la bine la rău de la rece la cald/ în barca asta plină de cuie// Poate că totul se petrece într-o vacă". Cum se vede, tocmai „firescul" și „simplitatea" lipsesc... Refuzul lumii date a obiectelor, generînd ostilitatea ierarhiilor constituite, apare însă ca benefic pentru viziunea poetică, sugerînd o regăsire a cîntecului auroral, feciorelnic al universului, precum în poemul *Mama lucrurilor*: „Mai întîi masa m-a lovit peste degete/ scara s-a întors cu spatele la mine/ cîteva fete cîntau/ apa se făcuse roșie// Mamă a lucrurilor ce au cu mine/ eu spun masă pat magazie/ dar în poetica dură a legăturilor noastre/ trebuie să tai pîinea cu plămînii/ trebuie să sparg lemnele cu limba/ trebuie să car apă cu urechile". Această „poetică dură a legăturilor" dintre eu și univers, presupunînd intervenția decisă în gramatica tradițională a expresiei lirice, e frecvent ilustrată acum prin poeme construite pe jocul însuși al meca-

Scanned with OKEN Scanner

nismelor comunicării: afirmare, încă o dată, a libertăţii cuvîntului (semnificantului) şi subminare ironică a „tiparelor" funcţionale ce încearcă să constrîngă „mesajul", limitîndu-l la „semnificat", la o „valoare de schimb", la „tranzacţii de utilităţi" (V. Ivanovici). Este sensul în care se ironizează, de exemplu, „legea talionului", în poemul intitulat *Talion*: „Ochi pentru nas dinte pentru floare/ cal pentru sînge om pentru fruct/.../ şi toate se compensau se compensau". Tot ca pe un joc dintre paradigmatic şi sintagmatic se articulează poemul *Torsiunea lui Möbius* sugerînd multiplicarea infinită a relaţiilor interobiectuale într-un univers imaginar deschis şi mobil: „Mîna mea stîngă/ ochiul meu drept/ mănuşa mea stîngă şi gheata mea dreaptă/ lampa mea dreaptă şi calul meu stîng/ mărul meu stîng şi glasul meu drept"... Ceea ce s-a numit „uzajul generalizat de combinări şi analize de tip anagramatic sau mai bine zis paragramatic" (V. Ivanovici) oferă, de asemenea, exemple semnificative, precum acest text din ciclul *Heraclit*: „Seara cînd reintram în *cub*ul meu/ vroiam să mă *buc*ur/ şi lucrurile fumegau în contururi in*cer*te/ *cer*bul vecinului tropăia în bucătărie/ dar cei doi bătrîni cu un ou la ureche/ ascultau tăcerea in*tact*ă a gălbenuşului/ şi clipeau ri*tmic* după *tic-tac*ul ceasornicului" (s.n.). Deformări şi contaminări sonore ale cuvintelor atrase în automatismul expresiei pot îmbogăţi substanţial „mesajul", cum se întîmplă în finalul unui alt text din acelaşi ciclu: „ea îmi dădea lapte şi pîine şi pornea desculţă pe drum/ spre est spre vest spre sud spre mort"... Asemenea intervenţii în angrenajul verbal arată în ce măsură suprarealistul **N.** şi-a depăşit propriul spaţiu avangardist de formare, lărgindu-l spre experienţe de factură postmodernă.

EDIŢII: *Athanor*, Bucureşti, 1968; *Poeme alese*, cu o prefaţă de Ovid. S. Crohmălniceanu, Bucureşti, 1970; *Poeme alese*, Bucureşti, 1978.

REFERINŢE CRITICE: L. Raicu, *Structuri literare*, 1973; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; C. Regman, *Explorări în actualitatea imediată*, 1978; I. Pop, *Avangarda în literatura română*, 1990; V. Ivanovici, în *Vatra*, nr. 6, 1996; V. Ivanovici, *Suprarealism şi suprarealisme*, 1996.

I.P.

A TREIA ŢEAPĂ — „Tragedie populară în cinci acte" de Marin Sorescu. Fragmente din piesă au fost publicate în revistele „Cronica" (Iaşi, 26 iunie 1971) şi „România literară" (actul al doilea, în nr. din 16 martie 1978). Premiera absolută a piesei a avut loc la Studioul „Casandra" al I.A.T.C., clasa Beate Fredanov, în 1978. În acelaşi an, pentru această piesă, autorul a fost distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie. Piesa este publicată pentru prima oară în: *Teatru (Răceala şi A treia ţeapă)*, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1980.

În proiectul iniţial al autorului, *A treia ţeapă* urma să fie a doua piesă (după *Răceala*) dintr-o trilogie consacrată figurii principelui muntean Vlad Ţepeş; din a treia piesă, *Otrăvitorii de fîntîni*, ca şi din cea de a patra (proiectul iniţial de trilogie suferind modificări), *Luptătorul pe două fronturi*, nu au fost publicate pînă în prezent decît fragmente, în revistele literare. Scrisă în anii cînd dictatura comunistă căuta să-şi sprijine discursul în cît mai mare măsură pe istoria naţională, această „tragedie populară în cinci acte" a fost receptată imediat ca un răspuns polemic la comenzile puterii, întrucît refuza atît explicit, prin neconvenţionalitatea indicaţiilor regizorale, de pildă, cît şi implicit, prin sugestiile esopice ale limbajului, orice supunere la canoane, fie ele impuse de tradiţia genului dramatic sau de discursul oficial. Astfel, teatrul istoric al lui **M. S.** este — din punctul de vedere al poeticii teatrale — antiteatru, structurat similar „teatrului epic" brechtian, dar construit în lungi solilocvii, antipoetice şi lirice deopotrivă, într-un limbaj de snoavă, altoit (fals ingenuu) cu neologisme; rezultatul e un text deconcertant la lectură datorită codului avangardist, „convenţie literară de aparenţă neconvenţională pentru transmiterea în stil ultra-modern a unui mesaj" etern (D. Micu). Ceea ce exegeza a observat foarte corect — iar succesul la public al montărilor, în epocă, vine să confirme faptul — a fost că atari figuri de limbaj, pendulînd între paremiologie şi ilogismul pur, semnalau o neliniştе interioară a personajelor, a toposului pe care veneau să îl încarneze. Explicit, *A treia ţeapă* prezintă scene — aglutinate într-o cronologie *ad hoc*, „de dimineaţa pînă seara" — din domnia, în Ţara Românească, şi captivitatea, la Buda, a lui Vlad Ţepeş. Dar succesiunea tablourilor este una epică, iar nu dramatică, rezultatul fiind o frescă în care personajele sînt bidimensionale, hieratice, exemplare, construite pe cîte un

Scanned with OKEN Scanner

laitmotiv-sentință, cu alte cuvinte, construite *în* și *prin* limbaj, prin limbajul „neliniștitor", în chip evident mai important pentru configurarea sensului decît desfășurarea acțiunii dramatice. Metafora centrală a piesei e țeapa; scenele de început și de sfîrșit, ca și acelea „marcate" în ansamblu, se desfășoară între două țepe, în care sînt înfipți un turc și un român, voci comentatoare în tradiția corului antic, dar și parteneri de discuție ai lui Vlad (de fapt, ambreiori ai monologului acestuia). Spațiul e centrat de o a treia țeapă, neocupată pînă la sfîrșit. Țeapa are, desigur, sub aparența evocării istorice, valoare de simbol, reunind sensuri polare (malign, dar și benign, întrucît pe tema ei se discută cu umor, se fac glume) eterne. Dezinteresul autorului pentru detaliul pitoresc și exactitatea reconstituirii indică faptul că nu se urmărește restituirea unei epoci, ci o lectură simbolică a ei: metaforă a torturii, rău fatal, implicit, centrînd cosmosul, țeapa-*axis mundi* e substitutul crucii (simbol interzis, reamintim, în anii dictaturii, inclusiv în reconstituirile istorice!), simbol al suferitoarei fixări în destin, în pămînt, în istorie, dar și în eternitate. După zece ani de prizonierat, Vlad se întoarce și, învins, se trage pe sine în țeapa goală, din centru, împlinindu-și destinul, urcînd la cer, judecîndu-se pe sine, ultimul nejudecat într-o lume unde voise (și nu reușise) să instaureze dreptatea absolută. Gestul final are toate sensurile unei crucificări. Vlad Țepeș, eroul central, se definește prin raportare la o serie de personaje emblematice, încarnări ale unor „teme", de evidentă actualitate: pictorul italian, naturalizat în cele din urmă prin căsătoria cu Domnica (pretext pentru considerații despre raportul dintre autohton și străin, estetic și politic, dintre artist și putere etc.), credinciosul Papuc („umbră" și „dublu" al lui Vlad, dar și personificare a poporului-ființă tragică), trădătorii, solul turc, „străinul" incapabil să înțeleagă legile locului (la care rîvnește, de altminteri), cerșetorii, hoții (masă amorfă, dar cu ironică referință subtextuală la „rolul maselor în istorie", temă predilectă a discursului puterii, și la raportul dintre acestea și conducător), în sfîrșit — probabil, cea mai interesantă figură a piesei — Minică, omul simplu ce străbate veacurile căutînd (degeaba) o vreme mai bună de trăit și de făcut prunci. Concluzia sa, laitmotivică, „Nu-mi plac vremurile", îl condamnă la rătăcire, dezvăluind sensul tragic, fundamental, al lui Țepeș însuși — cel care nu poate scăpa de sub vremi, e obligat să le înfrunte și nu poate ieși decît învins (tras în țeapă) din acest război, „adevăratul" său război. În termenii autorului, din prefața la ediția engleză a piesei, „Țeapa goală distruge simetria, creează tensiunea. /.../ Vlad se va sacrifica, prins în capcana evenimentelor implacabile, dornic de dreptate absolută, pînă la ultimul său supus, care e el însuși". Mult mai puțin poetică decît alte piese ale lui **M. S.** (și, prin aceasta, creînd o aparență de accesibilitate), *A treia țeapă* este unul din textele dramatice de mare succes ale autorului său. Ceea ce îi asigură reușita este, probabil, echilibrul subtil între componenta polemică (vizînd una din figurile consacrate ale istoriei naționale) și cea hieratic-tragică (actualizînd conflictul etern dintre ființă și istorie).

EDIȚII: *Ieșirea prin cer*, teatru, București, 1984; *Vlad Dracula. The Impaler*, A play by Marin Sorescu, translated by Dennis Deletant, London, Forest Books, 1987; *Iona, A treia țeapă, Vărul Shakespeare*, prefață de D. Micu, notă biobibliografică de V. Sorescu, București, 1993.

REFERINȚE CRITICE: M. Iorgulescu, *Critică și angajare*, 1981; M. Andreescu, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, 1983; M. Popescu, *Chei pentru labirint. Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D.R. Popescu*, 1986; M. A. Tupan, *Marin Sorescu și deconstructivismul*, 1995.

I.B.

AUR STERP — Poeme de Al. Philippide, București, 1922. Structurat în trei cicluri *(Din toamna primăverilor de ieri; Popasuri pe marginea vremii; În preajma veșniciei)*, precedate de un preambul cu valoare programatică (poezia *Cîntecul cîtorva*), *Aur sterp* reprezintă debutul lui **Al. Ph.**, situat, tematic și ca atmosferă, la întretăierea unor influențe eterogene. *Cîntecul cîtorva* este și prima poezie publicată de **Al. Ph.**, în revista ieșeană „Însemnări literare" (1919).

Etajul minor al volumului preia din simbolism muzicalitatea intimă a reveriei, vocația pentru mister, pentru indeterminare, gustul pentru filigranul prețios, ceremonial, mitic (un *Bufon verde* traversează versurile, straniu drumeț al neantului) și gustul pentru efemerul învăluit în sinestezii reci, elaborate: „Alb menestrel al lunei, sprinten Crin,/ îndeamnă gîndul meu spre visuri bune./ De visul rău mă vindecă deplin,/ în suflet dezmierdări de gheață-mi pune.// Din furca ta să torc un alb fuior/ De moi miresme-n

albă despletire,/ Să simt în mine ca o fulguire/ Cum se destramă albul tău fuior." I se adaugă aceluiaşi registru predilecţia pentru toamnă, ca anotimp al stingerii, al destrămării, motiv asociat unei foarte cunoscute — din poezia timpului — alchimii a bolii universale, „fără nume": „Mi-e bolnav cugetul şi-aş vrea să-l rup/ Cum rupi unui păianjen un picior!/ şi sufletul mă doare — ca un trup!/ Din mine-aş vrea să-l scot şi să-l omor,/ Să nu-l mai simt în mine cum se zbate,/Ci să-l ucid, şi să-l încarc în spate,/Să-l zvîrl în gîrlă şi să-i cînt pe mal/ în violet minor,/ Cum cîntă vîntul cînd pe-aproape-i toamna." Din zona romantismului — a remarcat critica — sosesc în volum accentele titanice ale revoltei (din poemul dramatizat *Izgonirea lui Prometeu*, parabolă a geniului singur, condamnat de nerecunoştinţa amorfă a mulţimii), deschiderea către oniric („Ca un păienjeniş/ Tăcerea se întinde prin unghere;/ Cîteva raze mai clipesc, stinghere/ Prin unghere,/ şi iată, visul vine pe furiş,/ şi intră în odaia mea, tiptil,/ Ca un copil."), viziunea „departelui" — pentru a folosi un termen utilizat de către I. Negoiţescu în volumul său despre Eminescu — („în depărtări un cîine urlă lung") şi predilecţia pentru grotescul sepulcral (cadavre, cimitire, hoituri în mişcare). A treia influenţă — pe care nici un critic nu a ocolit-o — invocă manierismul intimist al lui Dimitrie Anghel, din poeziile căruia **Al. Ph.** preia procedeul decantării domestice a misterului („O rază intră ca o strună/ Prin geamul poleit de lună// în aer şerpuind cu lenevie,/ Tremurătoarea rază albăstrie/ Melodios s-aşterne pe covor/ Ca un fior.") Dincolo de acest plan minor, propriu unor influenţe în ultimă instanţă inerente (eliminate în cei opt ani care se scurg pînă la apariţia, în 1930, a *Stîncilor fulgerate*, cel de-al doilea volum al poetului) se întinde teritoriul vast, cerebral, al marii poezii moderne, căruia *Aurul sterp* al lui **Ph.** îi aparţine de drept. O sumară investigare a unor simboluri şi motive specifice ne determină să constatăm că ele indică o certă ruptură de utopia romantică, şi asumarea unor atitudini ce ţin de substanţa marii lirici universale a secolului XX. Între acestea, cel dintîi e acela al pustiei, golului, neantului, opus plenitudinii organice romantice: „Mi-s serile pustii ca nişte case/ Cu geamuri scoase/ şi pereţii goi...". În *Prohod*, neantul aparţine „transcendenţei goale" (cum spune Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*), cerului inert spre care privirea se ridică în van pentru a găsi răspunsuri: „Ne-am scoborît din ce în ce mai jos,/ Tot mai adînc, tot mai adînc — sub vreme!/ în gol boltindu-şi craniul găunos,/ Un cer bătrîn deasupra noastră geme.// Din veşnicie, fără să ne-ajungă,/ în urma noastră veacuri noi se rup./ Dar noi păşim prin propriul nostru trup;/ şi viaţa noastră e o clipă lungă." în *Cîntecul nimănui*, poezia devine, în consecinţă, o ipostaziere a golului, lungă rătăcire prin cotloanele neantului: „Sătul de-avîntul van, de visul mic,/ îmi voi ciopli statuie din Nimic,/ Gîndind la cei ce inima în două/ şi-au frînt-o, şi ne-au dat din ea şi nouă/ — La cei cu zîmbet bun de mucenic,/Ce-au plămădit din soare pîinea nouă.// Mormînt adînc belşugului de vis,/ Prăpăstii largi în mine s-au deschis./ Făclii aprinse-n templul Nimănui,/ Vecii de vis în mine se dărîmă./ Le-aud cum cad, fărîmă cu fărîmă." Pătruns ireversibil de gol, de neant, universul se dezarticulează în fragmente ale nimicului, *destrămarea* fiind cuvîntul-obsesie al volumului. „Pe-aicea vremea se destramă-n vînt", citim în *Cîmp*; în *Decor vechi*, „Mătasea unui nimb s-a destrămat/ în pulbere albastră prin unghere", pe cînd în *Clopotele*, sonul adînc al bisericilor sparge strident bolta inertă a cerului: „în hohote sonore văzduhul se destramă." Predilecţia poetului pentru metaforele dezarticulării indică cel mai bine separarea programatică de armonia romantică, a universului totalizator, muzical, integrator. În *ţintirim*, de pildă, obsedant e nu numai spaţiul, ci şi artificiul de construcţie, prin care poetul „sparge" cursivitatea versului în scurte unităţi juxtapuse (procedeu tipic poeziei moderne): „Morminte vechi; cărări pustii; urme de cîini./ Vînt încîlcit prin crengi. Amurg. O piatră/ Luceşte ca un craniu printre spini./ şi peste tot atîrnă greu văzduhul vînăt,/ Din care cîinii muşcă mult cînd latră." Agentul stihial al dispersiei e vîntul, omniprezent şi el: „Trec nouri grei cu vînătăi de vînt. În zări şi-atîrnă ştreangul luna nouă,/ şi vîntul ca o goană de stăfii se destramă." Dacă la romantici scufundarea în sufletul adînc (prag, cum se ştie, spre marele suflet al lumii armonioase) esenţializează fiinţa, apropiind-o de originar, de magmatic, aici, la **Ph.**, fîntîna sufletului e inertă, nu protejează: „Dacă priveşti în suflet mult, ţi-e frig." în consecinţă, sufletul devine un

Scanned with OKEN Scanner

reflex negativ al unității pierdute, oglindă profană a destrămării universale: „Mi-e sufletul o năruire de statui./ Le-aud cum cad, fărîmă cu fărîmă./ Vecii de vis în mine se dărîmă,/ Făclii aprinse-n templul Nimănui!" Penultimul vers citat anterior precizează și o altă inversiune motivică în raport cu romanticii, aceea referitoare la accepțiunea acordată visului. „Visul nu duce pentru **Ph.** — va observa cu acuitate Nicolae Balotă în *Introducerea...* sa — la transfigurarea existenței, ci la o desfigurare a sa. Prin desfigurare nu trebuie să înțelegem însă o descompunere a figurii, ci o dezvăluire a ei pînă la rădăcina sau golul lăuntric." Astfel, visul își pierde, în *Aur sterp,* accepțiunea de idealitate profundă cu care îl înzestrau romanticii, devenind vis „rău", „schilod" (*Cîntecul nimănui*), flux dispersiv, traseu de fragmentare a întregului. Visul e asociat pustiei, golului, nimicului inert, posterior timpului mirific al „poveștii": „...și-acum — oglinzi adînci! mari ochi pustii,/De sub pleoapa serilor tîrzii,/ Străpungeți cu privire de cristal/ Pe totdeauna visul meu astral!// Străvechiul vis, cărunt și obosit,/ La țărmul vostru n-a mai poposit./ Și-n voi, adînci firide fără fund,/ Pe veci statui de stăfii se ascund." înțelegerea acestor motive ne îngăduie să pătrundem în miezul vizionar al volumului, dominat de imaginea unui soare „orb", „bătrîn" sau „mort": „E toamnă — și grădina e pustie./ în dosul ei e soarele: copacii/ Din crengi îi fac cu toții semn să vie.// Un clopot geme, depărtat și mut.// și soarele e mort — demult.// Mi-am îngropat tot sufletul în soare,/Mi-am despletit privirile pe vînt." Motivul e cu atît mai important, cu cît întregul volum e pus sub semnul solarității, poezia *Cîntecul cîtorva* (paginat de către autor la începutul cărții, înaintea celor trei cicluri) transmițînd, în partea a doua a ei, vibrații extatice: „și dă-ne, Soare, suflet nou, alt vis!/Ne-am săturat de vechiul nostru vis!/ Văzduhul tot tu fă-l să intre-n noi!/ De tine pînă-n creștet să fim plini;/ Polenul tău să ne preschimbe-n crini/ și zîmbitori să stăm în preajma ta, și goi!" Avînd parte de un asemenea început, simbolistica inversă a celor trei cicluri care urmează incită la stupoare. Există, la o primă lectură, un dezacord flagrant între invocația solară izbăvitoare a primei poezii și imaginea sub care, în aparență, același soare apare în ciclurile care urmează: „bătrîn", „orb", trist gropar al lumii. În plus, ciclurile sînt puse preponderent sub semnul selenarului, nu al solarității — sursă de alte disonanțe. Majoritatea poeziilor invocă — în ordinea aceleiași disonanțe — seara, amurgul, noaptea, timpul crepuscular al visului, misterului și morții. Rațiunile de profunzime ale acestei aparente antiteze trebuie căutate în prima parte a poeziei care deschide volumul. Aici, soarele apare drept astru tutelar al golului lumii („...sprijină pe stîlpi de flăcări largi tot golul") și al vîntului, principal agent stihial (mai tîrziu) al dispersiei cosmice: „Să nu se surpe, copleșind pămîntul,/ Atunci cînd vîntul/ Prin golul mut se dă de-a rostogolul." Prin urmare, soarele nu suspendă, ci *protejează* destrămarea lumii de jos, fapt confirmat de secvențele ulterioare ale poeziei, unde soarele e chemat să „spargă" tăriile: „Desfășurîndu-ți aripile largi,/ Tu vechiul cer îngust și scund să-l spargi/ și să-i împrăștii țăndările-albastre/ în vid, deasupra capetelor noastre,/ Pentru-a privi pe vasta lui ruină/ îndemnul tău de aur și lumină." Astfel, soarele e asociat, pe de o parte, lumii sufletului „în năruire", „ruinelor", și, pe de alta, „vidului", a cărui „materie" sideral pare să o asigure prin „împrăștierea țăndărilor albastre". Există o singură explicație pentru dezamorsarea acestor paradoxuri, și anume acreditarea ideii că toate metaforele esențiale ale volumului (drumul în pustie, existența ca destrămare, vîntul, luna „bleagă", oglinda spartă, opacă etc.) indică epifanii terestre ale soarelui „umbrit", fragmente primordiale de lumină, înveșmîntate-n „zdrențe" terestre (alt cuvînt obsesiv al volumului). Tot Nicolae Balotă a fost acela care a identificat sursa acestei concepții în gîndirea gnostică.

EDIȚII: *Aur sterp*, București, 1922; *Visuri în vuietul vremii. Floarea din prăpastie*, București, 1969; *Scrieri*, București, 1976.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu: *Critice*, vol. IX, 1923; G. Călinescu: *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; P. Constantinescu: *Scrieri*, vol. IV, 1970; I.Negoițescu: *Scriitori moderni*,1966; Al. Paleologu: *Spiritul și litera*, 1970; N. Manolescu: *Metamorfozele poeziei*, 1968; N. Balotă: *Introducere în opera lui Al. Philippide*, 1974; E. Simion: *Scriitori români de azi*, vol. II, 1976; H. Avrămuț, *Alexandru Philippide*, 1984; G. Gibescu, *Alexandru Philippide*.

Șt.B.

AURUL NEGRU — Roman de Cezar Petrescu. Publicat în 1931 ca scriere autonomă, *Comoara regelui Dromichet* avea să fie continuat prin *Aurul negru* (1932), spre a fi

Scanned with OKEN Scanner

reunite, după definitivarea fiecăruia în 1943, ca două părți ale unui singur roman, păstrînd, în edițiile începînd cu 1949, titlul celei din urmă. Intenția ambițioasă și mărturisită a prozatorului a fost aceea de a realiza în manieră balzaciană o *Cronică românească a veacului XX*. Opera în ansamblu urma a se subsuma ciclurilor *Rodul pămîntului* (în care era inclus și *Aurul negru*), *Război și pace*, *Capitala care ucide*, *Tîrgurile unde se moare*, *Satyricon* și *Fantasticul interior*. Aflat la nouă ani după debutul editorial prin volumul *Scrisorile unui răzeș* (1922), care alăturase nuvele și schițe publicate între 1920-1922 în „Hiena" și în „Gîndirea", romancierul, extrem de prolific după această dată, nu mai era un începător, astfel încît *Comoara regelui Dromichet* și *Aurul negru* veneau să confirme virtuți și carențe, ultimele neîmpiedicînd publicul cititor al vremii să vadă în **C. P.** un scriitor de prim rang. De altfel, în 1931 i se decerna prestigiosul Premiu Național pentru proză.

La baza romanului stă conflictul, de largă circulație în literatura neoromantică a începutului de veac, dintre o lume veche, patriarhală, nu lipsită de nevoi, dar armonioasă în interior, și o lume nouă, agresivă și rapace, brutală și interzisă valorilor morale. Cu alte cuvinte, se înfruntă în roman un univers statornic prin aderența organică la locurile de baștină și la rînduielile tradiționale configurate într-un etos verificat de milenii — cu elemente alogene, venite de aiurea sub impulsul lăcomiei, sau cu altele, înstrăinate de origini din motive la fel de culpabile. Asemeni multora, scriitorul confundă capitalismul cu dialectica progresului tehnic, industrial și economic, punîndu-le sub semnul unificator al ostilității sale nedisimulate, de unde și un dublu registru afectiv al textului: sentimentalism și lirism, paseism și reîntoarcere spre matricea securizantă a satului, de o parte, iar de alta, apăsarea liniilor și stilizarea în vederea șarjării, a refuzului civilizației moderne. Cele două părți ale romanului, încheiat printr-un epilog, reunesc trei și respectiv două „cărți", împărțite la rîndul lor în capitole, avînd fiecare un *motto* liric, ce urmărește „punerea la unison a cititorului cu tonalitatea capitolului" (Wolfgang Kayser). Acțiunea se desfășoară mai ales în comuna Piscul Voivodesei, ținînd de un topos pe care-l vom regăsi și în alte scrieri ale lui **C. P.**, se deplasează pentru scurtă vreme la Paris, apoi într-o gară uitată de lume din țară și, în cele din urmă, în capitală. Temporal, planurile narative sînt fixate între 1909-1929, dar, prin retrospective nu lipsite de semnificații, sîntem conduși spre arhaic și arhetipal, apoi spre sfîrșitul de secol al XIX-lea și, pentru un spor de definire a personajului central, în vremea răscoalei din 1907. Capitolul inițial, o izbîndă a scriitorului, dobîndește valoare emblematică pentru întregul roman. Zaharia Duhu, eroul principal, visează „într-o primăvară lină cum au trecut pe aicea mii", un „banchet al umbrelor la care se închinau oaspeți ciudați", cum se menționează în *motto*. De la început se conturează două entități contrastante: „împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă" și oamenii locurilor, apărîndu-și „sărăcia și nevoile și neamul". Chiar dacă scriitorul se resimte puternic, aici sau în altă parte, de influența lui Sadoveanu, sau dacă „transpune întocmai paragraful corespunzător din Diodorus Siculus, *Biblioteca XXI*, 12 și 13" (Ion Bălu), ceea ce nu s-a spus este că întreg capitolul e tutelat autoritar de *Scrisoarea III*; timpul și personajele sînt altele, dar spiritul ce le animă este același. Amprenta eminesciană se motivează aici nu prin receptivitatea lui **C. P.** la modele, ci prin structura personajului, care-l face permeabil la acestea. Zaharia Duhu este marcat de reminiscențe livrești, ce se mulează impecabil pe obsesia vieții sale, descoperirea comorii regelui get Dromichet. La banchetul de vis participă oaspeții captivi Lisimach, rege macedonean și sfetnic al lui Alexandru cel Mare, fiii săi și oastea înfrîntă; față în față sînt localnicii victorioși, în frunte cu legendarul Dromichet. Acesta, după ce amintește drumurile mai vechi ale unora care, „veniți cu silnicie", și-au găsit moartea într-o țară unde nu numai oamenii, dar natura întreagă le-a fost potrivnică, le oferă invadatorilor umiliți o lecție de înalt patriotism și de pace. Intervenția brutală a unui sclav persan rostind apăsat: „Eu știu unde se găsește comoara regelui Dromichet!" lasă deschisă rezolvarea din vis, dar servește și ca prag al trecerii dinspre oniric spre prezentul narativ, în care vorbele spuse „cu glas subțire și cunoscut" sînt ale unui copilandru, nepot al lui Zaharia Duhu. În țesătura capitolului, se inserează și un amplu interludiu liric, în manieră sadoveniană, și care

Scanned with OKEN Scanner

va reveni, ca un laitmotiv, în alte părți ale cărții spre a lumina comuniunea inițială dintre om și natură, străveche osmoză definitorie pentru spiritualitatea neamului nostru. Epoca modernă va aduce după sine, palinodic, macularea indivizilor și a peisajului, ruptura dramatică și înstrăinarea lor. Prima parte a *Aurului negru* este romanul unui personaj, pentru ca partea a doua să tindă spre realizarea unui roman-frescă. Avînd rădăcini puternice în lumea rurală, în care părintele său, răzeș din neam în neam, își apărase cu îndîrjire drepturile, Zaharia Duhu face figură aparte, de idealist și visător, lipsit de ceea ce sensul comun numește „simț practic". La vîrsta adolescenței, o boală prelungită și apoi inerția părinților îl obligaseră să-și întrerupă învățătura, înapoindu-se de la oraș, la Piscul Voievodesei. De pe urma unei instrucții sumare, apoi întîmplătoare, aproape de autodidact, dobîndește convingerea că locurile natale ascund o comoară, aceea a regelui Dromichet. Întovărășindu-se cu neajutoratul și puținul la minte Oarță, alăturîndu-și-l pe Petruță, un nepot isteț pripășit pe la casa lor, Zaharia, om în toată firea, își neglijează rosturile gospodărești, spre disperarea unei mame aprige, tot mai convinsă că fiul ei și-a pierdut dreapta judecată, cutreierînd coclaurile în căutarea comorii imaginare. Patima i se întețește, o dată cu întîlnirea a doi dintre foștii colegi de liceu: Alexandru Opriș, ajuns profesor universitar și arheolog celebru, și Dinu Grințescu, devenit inginer prospector de petrol. Fiecare va urmări obsesiv ceva: Zaharia, comoara legendară pe care o hărăzește — deocamdată ipotetic — săracilor din comuna natală. Din iubire de neam, profesorul caută vestigii cît de umile care să probeze, o dată mai mult, vechimea și continuitatea noastră pe aceste locuri, unitatea culturilor străvechi, de o parte și de alta a Carpaților. Grințescu se ambiționează să descopere aurul negru. Inițial indiferent față de cel căruia îi va sluji petrolul găsit, specialistul va deveni foarte curînd o simplă unealtă în mîinile abile ale unui om politic lipsit de scrupule, prefectul Emil Sava, manevrat la rîndul lui de și mai venalul om de afaceri Iordan Hagi-Iordan. Căutările celor trei sînt întrerupte de izbucnirea primului război mondial. Profesorul Opriș moare lîngă Cașin, Zaharia, întors acasă, traversează asemeni multor foști combatanți o criză sufletească prelungită, iar Dinu Grințescu, părtaș la jefuirea țăranilor îndemnați și ispitiți să vîndă pe sume aparent generoase pămînturile în subteranul cărora gîlgîie petrolul, ceea ce le rămîne necunoscut, pune temeiurile societății „Voevoda Roumanian Company", finanțată de Iordan Hagi-Iordan. Prinși în mecanismul necruțător al dezvoltării moderne, oameni și locuri se întunecă. Un incendiu care mistuie biserica veche din sat și împreună cu ea 150 de victime, majoritatea copii, acutizează înstrăinarea și singurătatea lui Zaharia Duhu, socotit nebun de ai lui și piază rea de oamenii loviți de nenorocire. Descoperirea pe neașteptate a tezaurului visat nu-l mai fericește, neavînd cui să-l dăruiască. Dezamăgit, abate din nou peste avuțiile găsite cursul rîului și, după ce le declară celor din jur că ei au avut dreptate, că nu există nici o comoară, capitulează pe toate planurile, devenind el însuși societar și multimilionar, lansîndu-se în exploatarea petrolului din adîncurile pămînturilor sale neînstrăinate. Partea a doua a romanului își schimbă structura, pînă aici în general echilibrată. Numărul personajelor crește, planurile narative se multiplică, subordonate demonstrației ostentative a dezumanizării generale, sub imperiul industrializării rapide. Insulele epice sînt legate între ele de fire insuficient de rezistente, astfel încît unitatea operei se destramă, în favoarea impresiei de mozaic tipologic, revendicat de intenția realizării unei adevărate cronici a epocii. „Pentru întîia oară un prozator român își extindea observația asupra societății românești în ansamblu, pătrundea în toate mediile, aducea în scenă satul și orașul, împreună cu cele mai variate aspecte umane, tendința generală fiind epuizarea tipologiei, punînd în toate o imaginație colosală, cum nu a mai făcut-o nici un alt prozator de după război" (Ion Bălu). În cadrul unei singure opere însă, calitatea aceasta devine defect, pentru că romanul suferă de dilatare și verbalism. Acțiunea nu mai este urmărită în desfășurare, ci cu precădere este rezumată, personajele își pierd substanța, devenind în mod stingheritor purtătoare de idei ale autorului. Zaharia Duhu apare tot mai sporadic și mai anemiat, ajungînd, în ciuda averii sale, un definitiv înfrînt și debusolat, cum sînt numeroși eroi ai lui C. P. Ceilalți tind să reprezinte toate categoriile sociale: țăranii transformați în

Scanned with OKEN Scanner

muncitori, mica funcționărime, intelectualitatea, vechii proprietari latifundiari și arendașii, burghezia citadină, ziariștii, oamenii politici și mai marii finanțelor și, în fine, reprezentanții capitalului străin, subordonîndu-l pe cel național. În ciuda unor digresiuni, a notelor nu de puține ori melodramatice, a unor coincidențe vizibil regizate, cîteva episoade rămîn memorabile, chiar dacă ele trimit și spre alte lecturi. Boierul Boldur Iloveanu, acceptîndu-și cu resemnare înfrîngerea și stingîndu-se cu discreție și eleganță, preludiază destinul bătrînului Barbu din *Sfîrșit de veac în București* al lui Ion Marin Sadoveanu și urmează atîtor siluete din proza scurtă a începutului de secol, urmărind elegiac asfințitul unei lumi crepusculare; Vartolomeu Diaconu, insignifiantul șef de gară, pendulînd între grijile cotidiene și trăirea bovarică, prin reverie, a evadării din platitudine, se îngemănează cu nenumărați eroi ai lui I. A. Bassarabescu sau I. Al. Brătescu-Voinești; drama fetei frumoase, dezrădăcinată cu forța de lăcomia tatălui țăran, care o vinde unui bogătaș străin și vicios, și sinuciderea ei spre a se salva dintr-un mariaj dezonorant și umilitor, trimite spre Sadoveanu, cu *Venea o moară pe Siret* sau, într-un fel, spre *Ciuleandra* lui Rebreanu. Finalul romanului, cu pustietatea și paragina ce au urmat celor șapte ani de agitație, se apropie de sfîrșitul *Arhanghelilor* lui Agîrbiceanu. Întregul univers va fi reînviat, cu o mînă mai stăpînă pe firele narative, de Radu Tudoran, în *Flăcări*. Pompiliu Constantinescu vorbește despre „obsesia marilor umbre de scriitori sub care s-a dezvoltat", accentuînd mai ales influența lirismului sadovenian asupra lui C. P. Același critic nu ezită să-i recunoască „abilitatea tehnică", „una din capitalele sale însușiri. Știe *să facă* (subl. ns.) roman". Pe scara valorilor, în cadrul atît de întinsei și inegalei sale opere, *Aurul negru* se situează printre scrierile reprezentative, care atestă supunerea la formula clasică a speciei, dar dezvăluie și receptivitatea scriitorului la sugestiile prozei moderne. La apariție, s-a observat amestecul dintre documentar și artistic, materialul atît de contemporan fiind abia transfigurat în ficțiune. De fapt, este tributul masiv pe care îl plătește activității pasionate și îndelungi de gazetar, ceea ce poate avea două prelungiri: gustul pentru senzațional și pitoresc, contaminarea cu notația grăbită, uneori de suprafață, un anume verbalism insuficient cenzurat, dar și „plăcerea, aventura relatării", „discursul narativ generos", împrumutarea prozei imaginare cu procedee specifice reportajului jurnalistic (I. Vlad). În perioada interbelică, atît de favorabilă căutărilor celor mai îndrăznețe, creația lui C. P. ilustrează un meritoriu efort de construcție plenară. Scriitorul se îndreaptă „către o formulă epică și sintetică. Ciclurile sale tind să părăsească tipurile distincte de roman rural și citadin, să realizeze o frescă socială a epocii, cu toate mediile umane și stratificările lor" (Ov. S. Crohmălniceanu).

EDIȚII: *Comoara regelui Dromichet*, București, 1931; *Aurul negru*, București, 1932; *Aurul negru* (ediție definitivă), București, 1943; *Aurul negru. Comoara regelui Dromichet*, București, 1949; *Aurul negru*, București, 1956; *Aurul negru*, București, cu un cuvînt înainte de M. Gafița, 1961; *Aurul negru*, București, 1974; *Aurul negru*, Cluj-Napoca, 1984; *Aurul negru*, București, 1988.

REFERINȚE CRITICE: H. Stancu, *Cezar Petrescu*, 1957; M. Gafița, *Cezar Petrescu*, 1963; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; P. Constantinescu, *Scrieri*, IV, 1970; I. Bălu, *Cezar Petrescu*, 1972; M. Zaciu, *Scriitori români. Mic dicționar*, 1978; I. Vlad, *Romanele „pămîntului"* (postfață la *Cezar Petrescu, Apostol*, 1984).

S.T.

[AVATARII FARAONULUI TLÀ] — Nuvelă fantastică de Mihai Eminescu. Publicată (fragmentar), sub acest titlu, de G. Călinescu în „Adevărul literar și artistic", XI, nr. 603, 26 iunie 1932; prima apariție în volum, în *Proză literară*, ediție de Al. Colorian, București, [1943], sub titlul [Povestea regelui Tlà]. Nuvela, neterminată, datează din perioada studiilor universitare. Un text ulterior, *[Archaeus]*, redactat în perioada ieșeană (probabil în 1875) și publicat în *Scrieri politice și literare*, ed. I. Scurtu, vol. I, București, 1905, pare gîndit ca preambul — filosofic — al „poveștii regelui Tlà", pomenită în cuprinsul său.

Numit de critici și editori fie „nuvelă" (Călinescu), fie „povestire", *Archaeus* e un dialog de tip platonician, în care un bătrîn înțelept, poposit la crîșma „Corabia lui Noe", îl inițiază în taina identității substanțiale a tuturor existențelor pe narator, tînăr discipol întîmplător, fascinat de sîmburele de înțelepciune al cărților vechi, a căror întrupare vie o reprezintă „bătrînul". Ca și în *Sărmanul*

Scanned with OKEN Scanner

Dionis, timpul şi spaţiul (formele apriorice ale sensibilităţii) şi cauzalitatea (singura dintre categoriile apriorice kantiene reţinută de Schopenhauer şi de E.) sînt considerate determinări iluzorii ale acestei esenţe unice, determinări prin care individualul — iluzoriu şi el — ia naştere. Substratul comun al existenţelor individuale e „archaeus", înţeles — metafizic — ca „spirit al universului" („în fiece om se-ncearcă spiritul universului, se opinteşte din nou, răsare ca o nouă rază din aceeaşi apă... Oamenii sînt probleme ce şi le pune spiritul universului, viețile lor: încercări de dezlegare") sau — ontologic — ca „fiinţa" eternă, nedeterminată („*fiinţa* în om e nemuritoare. E unul şi acelaşi *punctum saliens,* care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp şi spaţiu, întreg şi nedespărţit"). Istoria lui Archaeus e „povestea", biografie a fiinţei, nu a individului, aşadar spaţiul fericit al naraţiunii fantastice, în care determinările individualului aducător de suferinţă se lasă anulate: „S-ascultăm poveştile, căci ele, cel puţin, ne fac să trăim şi-n viaţa altor oameni... În ele trăieşte Archaeus... Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieţii omeneşti. Cu poveşti ne leagănă lumea, cu poveşti ne adoarme. Ne trezim şi murim cu ele...". Astfel înţeleasă, „povestea" (ca şi Märchen-ul în romantismul german) converteşte accepţia iniţială, de basm, în aceea de naraţiune fantastică cu substrat filosofic. E ceea ce se întîmplă în „povestea regelui Tlà", axată pe tema metempsihozei şi pe motivul dublului: *avatarii* şi *dublul* sînt situaţii limită, situaţii „fantastice", care lasă să transpară identitatea substanţială a unor existenţe individuale distincte. Din cele probabil patru secvenţe care ar fi trebuit să alcătuiască nuvela, E. realizează doar trei (ultima, şi ea, incompletă). Prima secvenţă se desfăşoară în Egiptul antic, unde tînărul rege Tlà, bolnav de moartea soţiei sale, Rodope, se pregăteşte să moară, tentînd însă, mai întîi, pragul magic al cunoaşterii: într-o cupă tăiată (ca mai tîrziu Graal-ul) într-o singură piatră preţioasă şi umplută cu apa Nilului, Tlà îşi citeşte cele trei viitoare reîncarnări („un om... bătrîn şi pleşuv, un tînăr frumos..., Un om sinistru şi rece, cu faţa de bronz") după care, urcînd într-o „sală fără acoperămînt", „a cărei podea era o unică oglindă de aur", atinge treapta supremă a revelaţiei — dezvăluirea chipului lui Isis: „Pe tabla neagră se zugrăvi un cerc mare roşu... de acest cerc erau aninate fiinţe ca o scară... Jos minerale, în care plantele îşi duceau rădăcinile în plante, omul în animale, şi prin toate aceste forme tremura cercul roşu şi făcea să joace formele negre pe firul ei roşu." Chipul lui Isis — adevărul ultim şi singura formă a eternităţii — se vădeşte a fi imaginea eternei schimbări, în raport cu care „formele negre" sînt pure aparenţe. Rîsul demonic al zeiţei ironizează efortul uman de a fixa trecătoarele forme, a căror singură realitate e trecerea: „Ce eşti tu, rege Tlà? Un nume eşti, o umbră! Ce numeşti tu pulbere? Pulberea e ceea ce există întotdeauna... tu nu eşti decît o formă prin care pulberea trece". Singur în noaptea unui Egipt îmbrăcat în linţolii de lumină selenară, Tlà străbate pustiul, deschide cu o cheie de aur porţile unei piramide şi pătrunde în mormîntul gigantic, închizînd „porţile lumei după el". În lumina făcliei care scoate din umbră chipuri de faraoni, piramida dezvăluie un mirific univers subteran, organizat — conform viziunii mitice a spaţiului — în cercuri concentrice: un lac subpămîntean, în mijlocul căruia se află o insulă „cu boschete verzi, cu straturi de flori palide şi înalte, cu cărările acoperite cu nisip de argint..." concentrează această stranie grădină subterană în jurul unei axe a morţii, reprezentată prin piedestalul cu două sicrie, unde doarme, încoronată cu trandafiri roşii, Rodope, „un cadavru de o spăimîntătoare frumuseţe", şi unde Tlà se cufundă în somnul morţii. Al doilea episod se desfăşoară în Sevilla medievală. Bătrînul cerşetor nebun Baltazar, cufundat într-un somn cataleptic în care îşi visează regresiunea pe scara fiinţelor pînă la germenele din „miezul gălbenuşului de ou (refăcînd astfel traseul lui Archaeus), se trezeşte din această moarte rituală ca dublu al marchizului de Bilbao, pe care îl ucide într-un duel în oglindă. Cu uriaşa avere a marchizului (dezgropată dintr-o „suterană" simetrică prin construcţie piramidei lui Tlà), Baltazar-Bilbao experimentează — înainte de a se recufunda în somnul morţii — absolutul averii, care se vădeşte la fel de înşelător ca şi absolutul cunoaşterii, experimentat de Tlà. Ultima secvenţă — parţial redactată — se desfăşoară într-un Paris al saloanelor şi al societăţilor spiritiste. Angelo, următorul avatar al lui Tlà, e smuls din somnul cataleptic şi condus în subteranele unde se-întîlnesc „Amicii

Scanned with OKEN Scanner

întunericului" (altă replică a piramidei) şi unde Cezar/Cezara, „demonul amorului", îl face să experimenteze absolutul iubirii. Cum nici episodul celui de al treilea avatar prevestit în cupa lui Tlà („omul sinistru şi rece", care ar fi urmat să experimenteze, probabil, absolutul puterii), nici finalul nuvelei nu a fost redactat, e greu de imaginat dacă E. intenţiona să refacă în final (ca Rebreanu în *Adam şi Eva)* conştiinţa identităţii, difuză şi estompată în cazul fiecărui avatar, sau, dimpotrivă, să însumeze doar eşecul tuturor experienţelor umane (cunoaştere-avere-iubire-putere), în egală măsură iluzorii şi înşelătoare. Oricum, în ciuda caracterului fragmentar al nuvelei, în ciuda materialului de construcţie împrumutat pe alocuri din literatura romantică minoră şi în ciuda faptului că unele scene sînt abia schiţate, construcţia — de mare rafinament — a ansamblului e evidentă. Tema metempsihozei serveşte nu doar ca suport al viziunii filosofice, ci şi al unei construcţii care converteşte structura secvenţială de tip narativ într-o structură de tip poetic, bazată pe principiul paralelismului. Ceea ce, în planul ideii filosofice, însemnează principiul identităţii devine, în ordinea discursului literar, recuţenţă a elementelor constitutive (structura spaţiului subteran din piramida lui Tlà se repetă în „labirintul de suterane" al castelului Bilbao, sau în „suterana" unde-şi are sediul societatea „Amicii întunericului"; cupa cu apa Nilului reapare în al doilea episod sub forma cupei de argint din care Baltazar-Bilbao soarbe, cutremurat, vinul „ca chihlibarul transparent", îngroşat de vechime; cheia de aur a piramidei, aruncată de Tlà, devine „cheia mare şi ruginită" pe care o găseşte „la sine" Baltazar sculat din mormînt etc.) întreg acest mecanism al eternei repetiţii stă însă, de la început, sub semnul a doi termeni dominanţi: *„moarte"* şi *„aparenţă"*. Amîndoi termenii apar în text explicit, cu funcţie de motive, formînd, în primul caz, seria semantică *Moarte/somn cataleptic — mormînt — piramidă — subterană* şi concentrîndu-se, în cel de-al doilea caz, asupra dezvăluirilor lui Isis cu privire la caracterul iluzoriu al formelor „prin care trece". Dar, pe lîngă această prezenţă explicită, cei doi termeni sînt diseminaţi în fiecare microsecvenţă a textului, modelînd, la nivelul limbajului, un univers de forme iluzorii prin care vibrează cercul lui Isis, cercul eternei treceri: „Memfis, divina Memfis, îşi ridică colosalele ei zidiri ninse de lună în depărtarea ţării... *pare că*-ntr-o noapte de vară ar fi nins deodată o pulbere de diamant (...) şi numai Nilul îşi leagănă mişcătoarele (...) maluri de papură printre cari curg oglinzile lui mari, cari reflectă lumea cerului şi *pare că* apele lui mişcîndu-se una peste alta *ca linţoliu de cristal mişcător* sună în adînc cîntarea-cîntărilor"; Sevilla *„părea* un *oraş orb şi nelocuit"*; „în mijlocul *paraclisului negru"*, lui Angelo *„i se părea* şi-i plăcea a fi mort..." Dincolo de cele cîteva „evenimente" simbolice ale acestei naraţiuni fantastice, recurenţa motivelor transformă „povestea regelui Tlà" într-un poem al aparenţelor pe care moartea le visează.

ALTE EDIŢII: *Proză literară,* ed. E. Simion, Flora Şuteu, Bucureşti, 1964; *Opere,* ed. critică întemeiată de Perpessicius, vol. VII *(Proza literară),* Bucureşti, 1977.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* vol. I-V, 1934-1936; E. Simion, *Proza lui Eminescu,* 1964; C. Noica, *Sentimentul românesc al fiinţei,* 1978; G. Călinescu, *Avatarii faraonului Tlà,* ed. D. Vatamaniuc, 1979; N. Ciobanu, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ,* 1984; C. Barbu, *Rostirea esenţială,* 1985.

I.Em.P.

AVENTURILE LUI PROTEU — Volum de versuri de Ştefan Aug. Doinaş. Publicat la Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

Structurat pe cinci cicluri *(Ipostazele, Metamorfozele, Friday Midnight's Suite, Psalmii* şi *Elegiile), Aventurile lui Proteu* configurează un traseu existenţial recuperatoriu, de reconciliere cu fervoarea materiei înainte de pronunţarea silabei finale, sosite din moarte: astfel, ca artificiu de construcţie, fiecare poezie a primului ciclu e „ruptă" la mijloc prin introducerea unui vers-pivot, care structurează textul în două blocuri distincte, unul privind spre viaţă, şi unul spre moarte. Tot ca artificiu, fiecare cuvînt e structurat şi el conform acestei logici psihopompe, ceea ce face ca el să fie concomitent atît viaţă, cît şi moarte. Rezultă, în consecinţă, o ecuaţie dinamică, prin care — pentru a întîrzia pasul spre moarte, spre neantul pe care substanţial îl conţine din chiar clipa naşterii — fiecare cuvînt se vede silit să „fugă" de sine, metamorfozîndu-se în forme infinite, materializîndu-se la infinit, în acest joc aproape cosmic al îngemănării dintre abstract şi material. Aşa se explică titlul volumului, ca şi identificarea poetului cu celebrul Proteu:

Scanned with OKEN Scanner

simțind „tîrziul" (cum ar spune Blaga), adică moartea urcînd în el însuși („nimic nu e mai frumos decît/ un castel care se surpă!", sau: „Să simți în jur pustiul — ce cutremur!/ îmi mușc de spaimă buzele și tremur/ ca frunza plopilor fără-adiere"), ființa se încarcă frenetic de materialitate, ca pentru a se elibera de teroarea neantului din ea însăși. Numai că nu o poate face în întregime: în consecință, neantul urcă jilav în lucruri și cuvinte, le dizolvă insidios din interior, ceea ce face ca acest Proteu de sfîrșit trist de mileniu să nu aibă nimic din figura unui învingător etern, trecînd vesel din formă în formă, din metamorfoză în metamorfoză. Pentru cei fascinați de poezia lui **Șt. A. D.**, opțiunea reprezintă consecința unei evoluții precise, consecvente. Marian Papahagi vorbea — recenzînd *Vînătoarea cu șoim*, în *Tribuna*, 19 sept. 1985 — de intrarea poeziei lui **D.** într-o fază „post-clasică", a cărei esență constă, pe scurt, din faptul că forma nu mai este în stare să „salveze" poezia. Altfel spus, poezia nu mai e, valéryan, formă, exercițiu cerebral, capabil — cum spusese și Mallarmé odinioară — să corecteze aleatoriul realității prin ridicarea ei la nivelul abstract al ideii, ci ea recade în materialitate, regăsind, aproape ca pe o fatalitate, boarea fetidă a destrucției, rugina contururilor roase de timp, linia aceea incertă, bolnavă, care nu mai este în stare să delimiteze forma de neant, cedînd chemării acestuia. Consecințele sînt extrem de importante pe ansamblul imaginarului din *Aventurile lui Proteu*, un volum plin de esențe fetide, de murdărie, năclăire, de fervori jilave, indiciu, pe de o parte, al unei metastaze generalizate, și pe de alta al unui nietzscheanism subiacent, foarte pronunțat în lirica lui **D.** în faza de după apariția volumului *Vînătoare cu șoim*. „Mi-e o frică nebună de versuri, de rezonanța lor vidă" — scrie poetul în partea a doua a poemului *Traficantul de ireal*. — „Toate vocalele mă scîrbesc: gurile lor aprige/ sorb doar sînge și sucuri,/ Extirpă ființa sacră din fire, alungă lucrurile/ pure din involucruri./ Sărmană materie! — ce cochilie goală a/ devenit! Tot alergînd după formă,/ Ea nu mai e azi decît o prăpastie/ mucegăită, o absență enormă./ Doamne, știi Tu în ce s-a transformat între/ timp poetul Tău? Traficantul/ De ireal a ajuns să injecteze, în carnea/ fragedă a lumii Tale, neantul." în *Jurnal de actualități desuete*, viermuiala fetidă reapare („Cometă în coliziune cu Saturn. Degringolada/ zlotului. Mucegaiuri în lumea sonetelor..."), pentru ca în *versetul 19* al ciclului *Friday Midnight's Suite* raiul însuși să devină un spațiu pestilențial, departe de ecuația diafană pe care o cunoaștem din dogmatică: „aici sînt toate bune și frumoase/ însă știți care este situația în cer?// ce vid cumplit (în ciuda îmbulzelii)/ și cîte stele îndopate care horcăie/ în somn cu ombilicul roșu licărind/ și cîte drumuri ce-ntăresc ideea că un loc ar fi mai abitir ca altul/ sub norii nimbus (care numai nimburi nu-s)...aceste știri (care apar aici ca text/ aglutinat) plutesc de fapt ca norii prin/ văzduh și au un miros pestilențial." Două consecințe, sub aspectul sintaxei lirice, rezultă din erodarea implacabilă a irealității abstracte care constituise, odinioară, pragul de rezistență al scrisului lui **D.**. În primul rînd, o puternică infuzie de grotesc păstos, dizgrațios, în cîteva dintre poemele primului ciclu, pe linia unei receptivități ironice la ceea ce se întîmplă în jur: „Uitați-vă, fraților: sînt semne/ bune, semne de toamnă bogată./ Mila lui Dumnezeu curge din toate instituțiile/ de stat, și nu se mai gată. Vecinul meu și-a omorît nevasta, și acum/ cîntă de zor..." sau: „N-avea nume. Nici vîrstă certă. Nici avere./ Se născuse aiurea. Și era șugubăț/...Cea mai însemnată ispravă a lui a fost o/ statuie ecvestră din găinați" etc. A doua consecință are valențe ontologice, și vine tot din logica ambivalenței de care vorbeam în prima parte a textului: e vorba de definirea poetului ca „ființă de umbră", reunind atît opacitatea materiei cît și dematerializarea „impură" a acesteia prin vidul spre care tinde și pe care deja îl conține. Poziția, la **D.**, e rilkeană: în *Elegiile duineze* (ideea vine din Nietzsche...), ființa poetului e concepută ca „prag" psihopomp care „numește" lucrurile, atașînd materialității imperioase a acestora identitatea „perechii" lor din lumea de dincolo, spre care aspiră, și fără de care nu ar fi „complete": la fel, în *Aventurile lui Proteu*, poetul și cuvintele sale sînt „umbre", locuri obligatorii de trecere, cu identitate dublă, ținînd pe de o parte de materialitatea însăși a concretului, și pe de alta de neantul de dincolo de acesta: „Tu nu te miri că mă culegi din pulberi/ ca pulbere, funingine și scrum.//Să mă mai mir eu, Doamne, că-n amiaza/ pustiului din mine ești pîrjolul/ a tot ce sînt? Că noaptea ești eclipsa/de-o clipă a nemilostivirii Tale?// Doamne, nu soare te

Scanned with OKEN Scanner

doresc./ Ci umbră/ venind întru-întîlnirea umbrei mele/ cu-aceleaşi gesturi ca şi umbra mea.// Eu sînt Acesta, fii Tu — Celălalt:/ cel care-mi ia din gură întrebarea,/ dar nu-mi aşează-n locul ei răspunsul." (*Psalmul III*). Aşa se explică universul — foarte puternic, de altfel, ca prestanţă lirică — al *Psalmilor* din ultimul ciclu al volumului, care te duc, firește, cu gîndul la precedenţe celebre, de genul textului biblic sau — mai aproape de noi — Arghezi. Numai că, aici, problematica e alta, avînd o undă aproape gnostică: cel care ridică privirile spre divinitate nu mai e nici suferindul cu o iubire împinsă pînă la absurd al textului biblic, nici căutătorul de certitudini palpabile al invocărilor argheziene, ci fiinţa materială, necesară cosmogonic, în care Dumnezeu *se reflectă pe sine* pentru a putea exista. Fiinţa — singura autentică, şi singura cu această funcţie în univers — prin care lumea se poate dematerializa, prin care materia poate deveni ne-materie (vid, abstracţie, neant, formă diafană, poetică, ireal, cuvînt orfic etc.). Acesta e motivul pentru care Dumnezeu e „gelos" pe propria sa creatură umilă („Deposedează-mă, Gelosule, de lume!" — *Psalmul II*), şi tot aşa se explică identitatea sa de „frate al neantului", care acţionează asupra „umbrei" din om: „Iar dacă vina mea este-a seminţei,/ a Ta, Semănătorule, cu cît e/ mai zgîriată pe obrazul lumii?...// Eu pot să mă usuc, sau să dau roade;/ eu pot să fiu numai o simplă hrană/ a vitelor, mai inocente decît mine.// Dar Tu, ca frate vitreg cu Neantul,/ nu-nsămînţezi pecetea lui în Toate?" (*Psalmul VI*). De aceea, întîlnirea poetului cu Dumnezeu se produce „zilnic pe-nserate", deci într-un moment în care umbra anticipatoare a întunericului muşcă adînc din contururile lucrurilor, şi tot de aici derivă şi ecuaţia de sorginte gnostică a fiinţei celeste exilate în lume, din *Psalmul XIX*: „Născut în cer, dar exilat de Tine/ pe-acest pămînt de spaime şi înfrîngeri,/ ce-ai vrea să fac?/ Să-nfăşur în suspine/ căderea din grădina Ta cu îngeri?/ Să-mi pun subtilul suflet să-şi deplîngă/logodna cu materia nătîngă?/ Să urlu? Să blestem?" în stricta logică a acestei ambivalenţe, textul pe care-l scrie fiinţa de umbră e şi el „obscur", departe de claritatea orgolioasă de odinioară: „Asemenea călugărilor, care/ la zarea lumînării ani de-a rîndul/ recopiau pe pergamente-nscrisuri/ pe care, fără-a le pricepe noima,/ le aşezau în rafturi prăfuite/ ca pe-un tezaur de-nţelesuri sacre/ ce-aveau să iasă la iveală tocmai/ peste-un adînc amar de veacuri, — /şi eu/ îţi copiez în sufletul meu textul/ obscur, din care nu-nţeleg o iotă.// Doamne, aşează-mă acum în raftul/ ce mi-a fost destinat şi-n aşteptarea/ luminii care-o să mă-nvăpăieze/ cîndva, ca pe un manuscris de preţ." (*Psalm XIII*)

EDIŢII: *Aventurile lui Proteu. Versuri.* Bucureşti, 1995; *Psalmi*, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: Ioana Pârvulescu, în „România literară", nr. 40/1995; Alex. Ştefănescu, în „România literară", nr. 25, 1997.

Şt.B.

AVENTURI LIRICE — Volum de versuri de Geo Dumitrescu, apărut la Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, 194 p.

Din punct de vedere tematic, volumul se înscrie în seria (încă „abundentă" în 1963) poeziei angajate sub drapelul socialismului triumfant; ea are însă meritul indiscutabil de a resubstanţializa (cum observa Eugen Simion) o sursă demonetizată de versificatorii deceniului anterior: „poezia cotidianului, lirismul faptelor banale", „limbajul străzii, optica realistă, demitizantă a omului simplu". În ton cu epoca, volumul mărturiseşte despre un real cult al filonului politic (aluziile la evenimente ori personalităţi ale mitologiei socialiste sînt explicite, **G. D.** asumîndu-şi într-un stil extrem de personal rolul „poetului-romantic-revoluţionar"). Gestul cel mai semnificativ pentru voinţa de demitizare a liricului, manifestată în *Aventuri...*, ni se pare a fi tocmai acela al *remitizării;* lumea nouă pe care o vesteşte vocea de aramă a poetului are istoriile sale de întemeiere, în spaţiul unei noi geografii, unde steaua magilor e roşie şi străluceşte deasupra Moscovei („Uită-te bine, i-am mai spus, ai să vezi/ sus, la mijloc,/ şi o stea cu cinci colţuri./ După ea să vă luaţi, ştie drumul" — *La ghicit*). Mitul Revoluţiei din Octombrie (*Balada corăbiilor de piatră*), cîntarea omului în cosmos (*M-am uitat la cer*), elogiul Moscovei (*O picătură de vin pentru cei duşi*), toate culminează cu rescrierea Mioriţei (avatar al „mitului naţional"), unde ciobanul a devenit inginer în uzină şi poemul contrapune, intertextual, cele două discursuri lirice într-o construcţie elocventă: „Alo, dispecer unu! clip-clap/ („*pe-un picior de*

Scanned with OKEN Scanner

plai...")/ — Alo, barajul! clip-clap.../ („*unu-i moldovean*"...)/ -Alo, vanele! alo, mecanic 2!" etc, etc (*Creierul uzinei*). Magia aparţine acum tehnicii socialiste („ţara unde,/ în marele clocot al revoluţiei,/ stînca oarbă se preface în cremene electrică,/ apele se prefac în lumină,/ ciobanii în ingineri" — *Creierul uzinei*). Antimanierismul explicit („O, nu-mi cereţi,/ nu pot şi nu vreau să iubesc/ tristele flori, tristele frunze presate-ntre file,/ nemuritoare schelete, mumii vegetale,/ galbene subţirimi, subţirimi străvezii,/ dar moarte, moarte, neîngăduind/ amintirea dreaptă a freamătului..." — *Intrare în atelier*) descoperă şi exploatează retorica „fabulei" ca pe un nou manierism în texte devenite celebre (pentru că au făcut deliciul comentatorilor), precum *Cîinele de lîngă pod* sau *Macarale la marginea oraşului.* Poetul (deşi cîntăreţ al revoluţiei) rămîne însă (sau se întoarce?) la rosturile sale eterne: scrisul lui e incandescent (*Intrare în atelier*), iar poezia — singura poezie definită în volum — se vede situată la antipodul liricii angajate („îndrăzneală" care a făcut din *Problema spinoasă a nopţilor* un text de succes în cultura alternativă din perioada comunistă), întărind impresia de eterogenitate a volumului. Stilistic, cea mai importantă inovaţie o reprezintă „subminarea convenţiei prin demontarea mecanismelor sale" (P. Poantă), o poezie discursivă, înfăşurîndu-şi simbolurile în texturi epice care exagerează voit declaraţia directă (pînă la declarativ şi patetic), o poezie ce îşi refuză emoţia — exorcizînd-o în analize discursive, ample, repetitive fără a reuşi să se construiască în structuri simfonice. E o poetică eterogenă, în care se află alături dezbateri etice şi atmosferă de mister, decupaje prozaice ale unei realităţi voit desacralizate şi imaginări epopeice (în stilul istorisirilor-recitative populare, în *Balada corăbiilor de piatră*, de pildă); retorismul diluează ideea, ascuţind în schimb patetismul civic. De la apariţia volumului (şi mult timp după aceea), judecăţile criticii asupră-i s-au grupat, în principal, în două categorii; au existat, astfel, comentatori care încercau să vadă în *Aventuri lirice* o modificare a poeticii autorului, în sensul revenirii liricului la rosturile sale fundamentale şi al mascării inovaţiei poetice în hainele impuse din afară (Ion Pop aşeza *Aventurile* „sub semnul efortului de a reda poeziei atributele autenticităţii, printr-o fermă înscriere a ei în perimetrul actelor umane fireşti, dictate de confruntările şi tensiunile celei mai concrete realităţi"). La polul opus, exegeţii au pus sub accent tocmai subiectul, ideea şi tema, cu alte cuvinte — angajarea civică despre care mărturisesc versurile lui **G. D.**, făcînd din aceasta unul dintre argumentele fundamentale ale judecăţii de valoare. Gh. Grigurcu elogia în volum „un democratism ameţitor precum un aer venal, fierbinte şi zumzăitor de toate ispitele vieţii /ce/ pulsează acum în inspiraţia poetului ca un presentiment difuz al unui ev nou", în vreme ce Eugen Simion vedea într-însul „o poezie politică substanţială, comunicînd cu dezinvoltură, aproape reportericeşte, observaţii pe teme de istorie morală şi socială". Fără îndoială că — astăzi — *Aventuri lirice* nu mai are (sub aspect tematic) decît o valoare strict documentară; ea rămîne, în schimb, un moment important pentru înţelegerea mutaţiilor survenite în limbajul poeziei româneşti de după 1960, în sensul redescoperirii ironiei, a tehnicilor de subminare a limbajului poetic clasicizat. Deşi din alte raţiuni decît ale criticului, sîntem de acord cu Petru Poantă în a susţine că principala calitate (chiar) a volumului este de a fi „o carte derutantă pentru critica literară" şi exemplară pentru vremea sa. Ceea ce — de fapt — stătea probabil în intenţia autorului.

EDIŢII: poeme din volum sînt antologate în *Versuri*, prefaţă de Lucian Raicu, Bucureşti, 1981.

REFERINŢE CRITICE: D. Micu, N. Manolescu, *Literatura română de azi*, 1965; A. Martin, *Poeţi contemporani*, I, 1967; Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, 1950-1975; M. Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, 1977; P. Poantă, *Scriitori români*, mic dicţionar, coordonat de M. Zaciu, 1978; P. Poantă, *Radiografii*, 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; I. Pop, *Lecturi fragmentare*, 1983; Gh. Grigurcu, *Existenţa poeziei*, 1986; N. Manolescu, *Despre poezie*, 1987.

I.B.

AVIZUHA — Volum de povestiri de Eusebiu Camilar, Bucureşti, 1945. Prozele lui, mai ales cîteva dintre ele, sînt mai bine conturate în viziunea lor cu nuanţe apocaliptice, în tragismul lor, decît tot ce va scrie C. mai tîrziu.

Există o unitate semantică de adîncime la nivelul presentimentelor, al temerilor şi spaimelor, al căutărilor. Personajele sînt prinse într-o derută existenţială, mînate de nelinişti neprecizate. Punctul de pornire se află în Mihail

Scanned with OKEN Scanner

Sadoveanu, doar că satul lui C. se situează dincolo de înțelepciune și seninătate; e mai elementar și mai instinctual și, de asemeni, mai trist. Una dintre povestirile cele mai originale, care dă volumului titlul său, *Avizuha*, datată septembrie 1938, transmite celorlalte proze tensiunile și trăirile ei; ea le orientează chiar viziunea. Subiectul în sine — povestea unei fete pripășite într-un sat pe timpul războiului și al holerei — are o tramă epică redusă, evocînd istoria unei înstrăinări, a unei suferințe. Avizuha sosește căutîndu-și tatăl și află că a murit tocmai aici. Va rămîne în sat, ca ființă dezrădăcinată și dezorientată. Numele acesta, care nu-i al ei, ci al unui demon feminin, îi indică damnarea; e respinsă, ca și eroul narator al povestirii *Belzebuth*. Asemenea oameni nu sînt răi: răutatea ține de cei care nu vor să-i înțeleagă și nici să-i ierte de o vină necunoscută. C. evocă mai degrabă, nu povestește, oprindu-se doar la cîteva momente alese parcă la întîmplare, episodice, dintr-un univers unde legendele și superstițiile se răsfrîng periculos asupra oamenilor. În *Michiduță* (istoria băiatului condamnat la moarte, care varsă sînge), un tablou tipic e cel în care una dintre surori — într-un gest simbolic — toarnă sîngele din strachină într-un pahar și privind prin el, constată că toată lumea a devenit roșie. Cruzimea se învecinează cu inocența într-un mod ambiguu, nu lipsit de poezie. Există în prozele acestea mai degrabă lipsite de conturul ferm al faptelor — singurele ce pot da împlinire de sine personajelor — o pornire elementară și nedefinită și un fel de forță de atracție. Lumea lui C. apare ca primitivă, mereu între teama de a trăi și teama de a muri, o teamă care ea însăși se schimbă în fascinație, o fascinație ambiguă, la hotarul dintre viață și moarte, în personaje ezitînd subconștient în fața unor opțiuni pentru care se decid fără să știe cum și fără să acorde vreo importanță acestui fapt. Ele se refugiază în copilărie, dar descoperă că nu pot scăpa de nefericire. Suferința e permanentă, există în toți, la orice vîrstă. Autorul nu insistă asupra momentelor biografiei, nu le dezvoltă, supunîndu-se unei curgeri parcă la voia întîmplării. Dacă s-ar opri asupra unuia sau altuia dintre ele, ar trebui ca personajele să ajungă să ia decizii, să joace o șansă sau alta. Ar trebui, în același timp, ca autorul să lase istoria să pătrundă în lumea aceasta închisă: nu istoria măruntă, locală, ci cea mare, globală, cu evenimentele și, mai ales, cu rezonanța lor. Proza lui C. se arată însă retractilă, ezitînd între a fi și a nu fi. Satul lui C. trăiește sub domnia semnelor rău prevestitoare. Semnele bune sînt rare și nesigure. Cine este de exemplu acel propovăduitor care a trecut prin sat dînd oamenilor Biblii și care a adus și ploaia? Manai își bate fiica și o trimite în căutarea lui; cînd acesta se întoarce, el și-a pierdut aura, devenind un om obișnuit. Totul se încheie cu căsătoria fiicei cu străinul. Autorul lasă în suspensie toate întrebările lui Manai, deplasînd accentul pe viața așa cum este ea. Oamenii se află în mișcare, mai ales una interioară, a neliniștii neprecizate, alta, exterioară, a bejeniei din pricina unui război nenumit. Suferința e, tocmai de aceea, realitate omniprezentă, iar cărțile apocrife, ca *Visul Maicii Domnului*, nu fac decît să proiecteze spaimele ancestrale asupra vieții fruste și mizere, să-i sporească dezorientarea. Finalul *Avizuhăi* și al *Secetei* e (aproape paradoxal) fericit. Iubirea e instinctuală, dar nu-i viciază pe cei buni (adică pe cei care suferă). Instinctul are, însă, și o latură bestială. C. așează în centrul prozelor sale copilul. Cînd copilul intră în această lume, ea devine autentică. Opera se eliberează de condiționările povestirii clasice, mișcîndu-se, într-un fel, de la un eveniment la altul, dar se pierde ca într-un hățiș; de aceea, întîmplările nu mai sînt totdeauna semnificative. „Realismul negru" despre care amintea G. Călinescu e o calitate, dar, în perspectiva devenirii autorului, și o piedică.

EDIȚII: *Avizuha — Turmele. Cordun. Avizuha. Valea hoților*, București, 1971.

REFERINȚE CRITICE: N. Ciobanu, în „Orizont", nr. 10, 1965; C-tin. Pricop, în „Convorbiri literare", nr. 9, 1972; S. Titel, în „România literară", nr. 12, 1972.

C.C.

AVRAM IANCU — Dramă, de Lucian Blaga, publicată la Sibiu în 1934. Piesa fusese scrisă la Viena, în cursul aceluiași an. Fragmentar, tipărită mai întîi în revistele „Gînd românesc" (nr. 11, nov. 1934 și nr. 2, febr. 1935), „Familia" (nr. 8, 1935). Premiera absolută a avut loc la 30 ian. 1935, pe scena Teatrului Național din Cluj.

Piesa înfățișează cîteva episoade din lupta dusă de Avram Iancu, în fruntea românilor transilvăneni, pentru dobîndirea de drepturi naționale.

Scanned with OKEN Scanner

În primul act (sau în „faza întîia", cum o numeşte autorul), Avram Iancu ne este prezentat în opoziţie cu alţi conducători ai naţiunii române din Ardeal, membri ai Comitetului Naţional Român; tînărul tribun se situează pe o poziţie mult mai radicală decît mai vîrstnicii lui colegi. În vreme ce toţi ceilalţi recomandă „răbdare şi înţelepciune", eroul este convins că a sosit clipa marilor confruntări: „Cu solii şi cu jalbe, nu sîntem pentru împăratul decît jalnice umbre, care sînt şi nu sînt. Cu solii şi cu jalbe, dobîndim, precum s-a văzut, făgăduieli! Să clădim pe sînge! Să clădim pe oţel!!!". Actul al doilea (sau „faza a doua") ni-l prezintă pe Avram Iancu în creierul Munţilor Apuseni, la Abrud, înfruntînd armatele maghiare conduse de generalul Hatvani; în miezul conflictului se află însă, de data aceasta, disputa dintre Avram Iancu şi Ion Dragoş. În vreme ce craiul moţilor înţelege să lupte, în continuare, de partea armatelor imperiale, Ion Dragoş — trimisul lui Kossuth Lajos — se străduieşte să-i convingă pe români că interesul lor ar cere să se alăture trupelor maghiare. În viziunea lui **L. B.**, Dragoş este un spirit mai degrabă cosmopolit; pentru el, primejdia de „a trebui să ne schimbăm şi legea şi limba" reprezintă o falsă problemă, fiindcă „creştinilor adevăraţi le e totuna ce limbă vorbesc". Întreagă această retorică se dovedeşte, însă, în cele din urmă, a nu fi decît sofismul unui trădător de neam. În actul al treilea („faza a treia") îl vedem pe erou cum a fost înşelat de Istorie; victorios în confruntările militare pe care le-a condus, Avram Iancu aşteaptă acum un semn din partea împăratului de la Viena, un semn de gratitudine şi de împlinire a făgăduielilor. Dar acum, cînd nu mai are nevoie de el, Istoria refuză să-l mai ia în seamă; în trecerea lui prin Transilvania, împăratul îl evită pe Iancu, se eschivează de la întîlnirile cu acesta, îşi încalcă aşadar cuvîntul. Ultimul act al piesei pune prin urmare într-un puternic şi semnificativ contrast pe Avram Iancu şi pe împărat. Piesa are însă şi un *Prolog*, iar, la sfîrşitul actului al treilea, se schiţează, în chip simetric, şi un „epilog"; dramaturgul a avut nevoie de un astfel de cadru, pentru a-şi aşeza personajul într-o perspectivă mitică şi legendară. În *Prolog*, asistăm la „întruparea" în istorie a eroului, din duhul neodihnit al unei mari păsări de pădure: „în pădure/ Toate păsările dorm./ Numai una n-are somn,/ Cată să se facă om." La întruparea Iancului, martoră este o apariţie de sorginte mitică, Baba, care trebuie pusă în legătură cu divinitatea tutelară a românilor din Apuseni: „Hei, Muma pădurii, muma noastră, muma românilor" — i se adresează un Moţ. În „epilog", Iancu va lua calea de întoarcere, se va refugia din nou în arătarea de pasăre, lăsîndu-i duhului tutelar al zburătoarei libertatea unor alte, mai norocoase, întrupări viitoare: „Cine s-o facă? Că eu nu mai sînt bun de nimic" — se plînge Iancu. Şi continuă: „Să vie alţii! Să vie alţii — peste zece, peste douăzeci, peste o sută de ani, să vie alţii — cu sutele, cu miile, cu miile de mii — s-o facă ei — împărăţia noastră! Eu nu mai sînt bun de nimic. Mie mi-e destul. Eu mă duc — eu mă duc unde stăpîneşte fiara şi tăcerea. — Erji, părinte, aici e muntele! Aici am fost pasăre şi m-am făcut om. Acu mă duc iar în pădure — mă duc în pădure — să mă schimb". Prologul şi epilogul dramei au aşadar menirea de a configura un orizont al mitului, din care va avea, apoi, să se deschidă necontenit floarea, mereu schimbătoare, a Istoriei. Simbolul păsării se înalţă şi planează, astfel, asupra dramei, ca o emblemă a spiritului nepieritor din care creşte şi cu care se hrăneşte soarta acestui neam. *Avram Iancu* este o piesă cu o structură dramatică strînsă, cu o acţiune riguros condusă, cu personaje de un relief întru totul remarcabil.

EDIŢII: *Avram Iancu*. Dramă într-un act şi trei faze (zece tablouri), Sibiu, 1934; *Opera dramatică* (vol. II), Sibiu, 1942; *Avram Iancu*. Dramă în zece tablouri, Sibiu, 1942; *Opere* (vol. 5). *Teatru*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, Bucureşti, 1977; *Opere*, IV, ed. critică de G. Gană, Bucureşti, 1991.

REFERINŢE CRITICE: E. Todoran, *Poezia şi mitul în opera lui Lucian Blaga*, 1968; G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, 1974; D. C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, 1984; E. Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, 1985.

L.P.

Scanned with OKEN Scanner

B

BALADA SPÎNZURATULUI — Poezie de Adrian Maniu. Publicată în revista „Flacăra", V, nr.29, din 30 apr. 1916, fiind datată însă „Paris 1916". N-a fost reluată în volum decît în ediția de autor *Scrieri*, vol. 2, 1968, unde apare în ciclul *Flori de hîrtie* (care grupează versuri rămase pînă atunci în periodice), sub titlul *Romanță*. Față de prima versiune, textul din *Scrieri* suferă şi alte modificări, de la înlocuirea cîtorva cuvinte, la eliminarea, spre final, a unor fragmente, considerate — poate — prea diluate, amintind de stilul minulescian, cu oscilația specifică între colocvialitate şi prețiozitatea estetizantă. Lipsesc din această variantă versuri esențiale pentru definirea nonconformismului social al „spînzuratului": „Sînt aşezat «mai sus», / ocup în fine «poziţiunea socială»"; poezia capătă, în schimb, un nou final, probabil mai „poetic", dar care estompează „discrepanța" intensificată, în prima versiune, de laitmotivul dansului „încet şi rar/ grav şi bizar/ subt felinar". Noile versuri finale sună astfel: „E frig în moarte,/ cînd e lună,/ tu însă dormi,/ dormi. Noapte bună". În forma inițială, poezia a fost republicată abia în ediția *Versuri*, din 1979, la secțiunea *Din periodice*.

Balada spînzuratului este o poezie tipică pentru creația de început a lui A. M., în care se poate descifra desprinderea critică de tradiția romantică, într-un sens anunțat în interiorul simbolismului „decadent", de către un Jules Laforgue, cu ale sale *Complaintes* (1885), unde eul liric împrumută adesea masca arlechinului, a clovnului trist ascunzînd sub fardul spectacular şi atitudinea persiflantă o suferință secretă. Registrul ironic al textului e sugerat încă din titlu: „baladescul" nu se poate aplica decît prin contrast schemei epice oferite de „faptul divers" relatat în continuare. Primele versuri evidențiază însă această atitudine drept *ironie elegiacă*; „personajul" care se confesează face de fapt joc dublu, mizînd pe efectul contrastului dintre mască şi eul autentic ce şi-o asumă, dintre mimetismul superficial al unei „mode" şi trăirea adevărată. Ostentația măştii atrage atenția asupra realității mascate: „Cu siguranță/ n-am fost decît un clovn farsor,/ iubind fiindcă aşa e moda — / în sinucideri de amor". Astfel încît tot ceea ce urmează va trebui citit în acest regim al ambiguității. „Dansul" spînzuratului nu va fi decît o înscenare exterior-spectaculară şi deviată parodic a unei stări de spirit tensionate, dramatice, ce se refuză — din pudoare sau scepticism modern — confesiunii directe, cu tot aparatul retoric pe care romanticii l-ar fi montat fără îndoială: „un vals major de nesperanță — / într-un picior./ încet şi rar,/ grav şi bizar,/ subt felinar". Că este vorba de un spectacol ambiguu, se vede şi mai limpede în strofa a treia, ce relaționează în chip explicit „rîsul" cu „durerea": „E-aşa frumos să rîdă galeria./ Durerea mea a-nveselit întotdeauna./ Rîde şi luna şi frînghia./ Clipeşte felinarul bucuria". E o asociere ce va reveni în final, reliefînd natura disonantă a termenilor puşi în ecuație, cu un accent patetic mai marcat: „Au scîrțîit, o discordanță,/ să rîdă galeria şi mormîntul, şi aşteptarea". Asemenea asociații de stări contrastante asigură poeziei o tensiune specifică, menținută pe tot parcursul ei, prin alternarea celor două registre — al gravității ridicate pînă la patos, şi al ironiei minimalizatoare, care coboară totul în tonalitate minoră, cenzurînd pornirile retorice prin contextul căutat prozaic, prin jocuri de cuvinte menite, aparent, să contracareze emoția: „Eu — firmă care-n vînt se balansează -// îmi legăn dansul scîrțîit"; „Se stinge spiritul din mine/ şi felinaru-i fără gaz"; „paiață -/ cu clopoței cîntam prin viață./ Mințind, îi spuneam Ei: «De vrei, ai putea face/ din inima-mi perniță pentru ace»"; „Sînt aşezat «mai sus»,/ ocup în fine «poziţiunea socială»"... Paralel, nota sentimentală, de romanță, se păstrează, prin aluziile la „fata de pension" visînd sau citind plictisită, în decor autumnal-bacovian („E vînt şi ploaie./ Atîtea frunze înroşite mor./ Acum eşti poate singură-n odaie,/ privind spre parcul roşu ca un abator"), scrisorile de dragoste — „scrisori în care-am plîns,/ hîrtii în care-am strîns/ versuri de foc, să faci focul din ele". E un contrast ce pune şi mai puternic în lumină drama personajului, căci elementele afişate ca desuete reprezintă în

Scanned with OKEN Scanner

realitate tot ce are el mai autentic. Bagatelizarea marilor gesturi şi sentimente prin manipularea parodică a unor clişee simbolist-estete, pigmentate cu frivolităţi „minulesciene", ori subminarea ironică a retoricii suferinţei prin apelul la un cunoscut motiv biblic, al calvarului, sînt departe de a anula vibraţia elegiacă a versurilor, precum în acest fragment dinspre finalul poemului, eliminat din versiunea refăcută din 1968: „Te-am invitat să ne plimbăm prin cer/ în zbor, cu iluziunea de spaţiu din eter/ şi din parfumurile toate,/ de nufăr şi de chiparos./ ţi-am zis: «Ia-ţi bluza albă şi ia-ţi bluza roz»/ şi-n rochiile împiedicate/ să sui măreţ înspre calvar/ — ochi negri în obraz de var./ Eu sufăr". Încheiată, în prima versiune, cu acelaşi dans al morţii, de marionetă, cu care debutase (şi care putea fi găsit şi în partea mediană a textului), poezia capătă rotunjime, apăsînd pe nota fundamental grotescă, spectaculară a viziunii: „Cînd vîntul, foarte cumsecade,/ îţi cîntă-n serenade resemnarea,/ şi funiei îi dă avîntul/ încet şi rar,/ grav şi bizar,/ subt felinar". O funcţie expresivă importantă o are în realizarea acestui spectacol „discordant", versificaţia, cu ritmurile sale sincopate şi varietatea metrică, adecvată „baletului" oarecum mecanic al „paiaţei". — Spectacolul oferit de *Balada spînzuratului* se înscrie perfect în seria a ceea ce Jean Starobinski numea „epifania derizorie a artei şi a artistului" prin intermediul unui „joc ironic", caracteristic pentru autoreflexivitatea liricii moderne. Au ilustrat-o, între alţii, alături de J. Laforgue ori Tristan Corbière, şi Apollinaire, Max Jacob, Christian Morgenstern (cu ale sale *Cîntece de spînzurătoare* din 1905), iar dintre confraţii români ai poetului, Tristan Tzara şi Ion Vinea. În acest context, poemul lui **A. M.** e o realizare reprezentativă pentru evoluţia liricii româneşti din faza tîrzie a simbolismului, către atitudini şi forme pre-avangardiste, vizînd demascarea convenţiilor literare (şi sociale), într-o lume a „tragicului degradat".

EDIŢII: *Scrieri*, vol. 2, Bucureşti, 1968; *Versuri*, ediţie, postfaţă şi bibliografie de C. Gheorghiţă, Bucureşti, 1979.

REFERINŢE CRITICE: Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, II, 1968; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; Gh. Lăzărescu, *Adrian Maniu*, 1985; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; D. Micu, *Modernismul românesc*, I-II, 1985; N. Manolescu, *Despre poezie*, 1987.

I.P.

BALADE ŞI IDILE — Volum de poezii de George Coşbuc. Prima ediţie, *Balade şi idile*, Bucureşti, ed. Socec, 1893, 256 p. A doua ediţie, din 1897, conţine în plus poeziile *Legendă*, *Cîntec*, *Oştirile lui Alah*, *De pe deal*, *Lordul John*, dar autorul elimină poeziile *Nuşa*, *Cîntec oriental*, *Politică*, precum şi 41 din cele 45 de *Cîntece* (probabil, explică G. Scridon în notele ediţiei critice, datorită acuzaţiilor de plagiat care i-au fost aduse lui C., la apariţia primei ediţii). Prima ediţie cuprinde poezii publicate în periodice de-a lungul a 10 ani (cu precădere în gazetele „Tribuna" şi „Lumea ilustrată", dar şi în „Convorbiri literare"). Între textele incluse în volum, grupajul de *Cîntece* (la care autorul va renunţa ulterior) reuneşte cea mai mare parte a producţiei satirice a lui C..

Comentariile făcute volumului, de un veac încoace, se înscriu pe două direcţii principale: există, între exegeţi, adepţii ideii potrivit căreia (în termenii lui D. Micu) C. e un „poet ţinînd prin excelenţă de secolul trecut şi a cărui apariţie n-ar fi fost posibilă altundeva decît într-un Ardeal arcadic, într-o ţară veche şi totuşi tînără, în stare de a genera o «poezie naivă» în sens schillerian", respectiv aceia care văd în poezia coşbuciană (îndeosebi în volumul de faţă) „un necesar respiro într-un context invadat de melancoliile minore ale posteminescienilor" (V. Fanache). Volumul instituie şi validează cîteva din constantele întregii creaţii lirice coşbuciene: lirismul obiectiv, utilizarea filonului folcloric (la multiple nivele: al imaginilor, dar şi al subiectelor mitologice, al limbajului pitoresc, dar şi al formelor de mentalitate care susţin desfăşurarea subiectului), interesul (de sorginte romantică) pentru crearea unei mitologii poetice româneşti, elementul solar obsesiv (P. Poantă afirma că soarele este la C. „o zeitate păgînă coborîtă într-un spaţiu de familiaritate elementară, de intimitate", căreia „îi lipseşte misterul stihial"), în sfîrşit, un limbaj colorat, muzical, îmbinînd vocabularul de mare accesibilitate cu experimente prozodice foarte rafinate; I. Negoiţescu e de părere că „acolo unde C. ne oferă versuri agreabile, temeiul lor estetic e în general muzica /.../ Starea sufletească a personajelor baladeşti se manifestă muzical". „Contemplaţia poetului se îndreaptă — scrie V. Fanache — cu precădere

Scanned with OKEN Scanner

spre mişcarea fizică a oamenilor, a soarelui şi a lunii cuprinsă de beatitudine". Inspirate aproape exclusiv din universul rural (chiar cadrul feeric al cîtorva balade nu e decît o înnobilare a acestuia), poeziile, balade sau idile, surprind momente eterne ale satului, în care emoţia autorului este de ordin contemplativ, cititorul participînd la „înălţarea spirituală", produsă de spectacolul unui ceremonial general-uman privit din afară, cu smerenie, cu înduioşare sau (în poemele „solare") cu încîntare (privirile „de farmec bete" sînt în acest sens o ipostază definitorie a celui ce contemplă — autor sau cititor). Baladele — cu un succes încă nedezminţit în lumea manualelor şcolare şi a recitărilor ocazionale — au, desigur, rosturi didactice, explicabile (cum face M. Tomuş, în *Prefaţa* la *Fire de tort*) prin programele de culturalizare pe care şi le-a impus literatura transilvană. Ele prelucrează, cel mai adesea, motive folclorice prin mijloacele literaturii culte. *Nunta Zamfirei, Crăiasa zînelor, Brîul Cosînzenii, Moartea lui Fulger* au o desfăşurare epică lineară, care nu urmăreşte (în sensul dorit altădată de baladele romantismului major european, la noi — de Eminescu) transcrierea anecdotic-alegorică a unor sensuri filosofice. Rezultatul este — apreciază G. Călinescu — un epic greoi „fără sens superior", cu „lustru îngheţat"; echilibrul e asigurat în schimb de limbajul poetic, stăpînind în detalii de mare finete resorturile dramaticului, ale înscenării (ca în defilarea alaiului şi tabloul nunţii din *Nunta Zamfirei*) şi dialogului (cu replici-cheie, cu strofe-sentinţă, precum ades-citata încheiere a *Morţii lui Fulger*). Pretextul oriental din *Baladă albaneză, Puntea lui Rumi* sau *El Zorab* nu e decît un exerciţiu în altă gamă a pitorescului: siluetele, situaţiile, dialogurile, totul păstrează aceleaşi contururi fundamentale. M. Tomuş aşează la cele două extreme ale lirismului baladesc coşbucian *Nunta Zamfirei* (care „ar sintetiza optica idilică, acel lirism al instinctului erotic perceput în manifestarea sa rituală") şi *Moartea lui Fulger* (unde culminează „viziunea tragică a poetului, tema suferinţei şi a morţii"). Idilele proiectează într-un univers rural cu valoare de generalitate, stilizat, un evantai de sentimente diverse, gravitînd în jurul erosului. Este însă un eros solar, clasic, mai degrabă al încîntării exprimate, decît al deznădejdii (clişeu romantic) care nu-şi află cuvintele. Fiecare idilă are orgoliul de a reproduce o altă stare sufletească, un alt raport între partenerii dialogului imaginat: stîngăcia jocului erotic (*Pe lîngă boi*), noncomunicarea (*Nu te-ai priceput*), cochetăria lucidă (*Rea de plată, Rada*), gelozia (*Fata morarului*), dorul lipsit de obiect (*Cîntecul fusului*), bucuria întîlnirii (*De pe deal*), dialogul posibil (*Supţirica din vecini*). Uneori, scena parafrazează tablouri bucolice de gen, ca în *Vîntul* („şi printre spice el şopteşte,/ Vorbind aiurea şi-alintat!/ şi cum se plimbă-n lung şi-n lat,/ Cu fetele se-mprieteneşte/ şi din copil sfios el creşte/ Flăcău întreg de sărutat"...etc., etc.). Pornind de la caracterul scenic al multora dintre idile, Călinescu vorbea despre un „lirism reprezentabil", idee continuată de M. Tomuş, care vede într-însele o „ilustrare dramatizată a unui conţinut pasional cu valoare de ritual, pe un fundal de peisaj sătesc". Eroii idilei coşbuciene sînt ageri în jocul de-a dragostea (lipsa agerimii este, în toate aceste „scenete", păcatul capital — v., de ex., *Nu te-ai priceput*), pentru care desfăşoară o enormă energie verbală; erosul se consumă (sau eşuează) la nivelul limbajului, al reprezentării sale, într-un balans echilibrat al sensurilor explicite şi implicite, care captivează cititorul mai mult chiar decît trama abia schiţată, previzibilă. Probabil cel mai celebru volum al unui poet de mare şi îndelungat succes (la un public extrem de divers), *Balade şi idile* fructifică filonul lirismului romantic tîrziu, de influenţă folclorică, obiectivat, dar îl fructifică pînă la epuizare: imitaţiile care i-au urmat nu au făcut decît să confirme statutul de excepţie al ciclului, precum şi personalitatea puternică a creatorului său. La apariţia primei ediţii, în jurul volumului s-au purtat discuţii contradictorii (D. Vatamaniuc este de părere că răceala primirii de care s-a bucurat prima ediţie s-ar datora diferenţei de formulă poetică faţă de curentul eminescianismului epigonic, la modă în epocă), unele degenerînd chiar în scandal, C. fiind acuzat de" plagiat" (v. În acest sens broşura publicată în 1893, la Piatra Neamţ, de Gr. N. Lazu, intitulată *Adevărul asupra poeziilor d-lui Gh. Coşbuc. Răspuns „Românului literar"*, unde se fac — consideră G. Scridon — „pe lîngă unele trimiteri la literatura universală neargumentate, /.../ şi cîteva observaţii întemeiate, mai ales în legătură cu unele influenţe pe care le-a resimţit poezia lui C."). îi iau apărarea nume de marcă din cultura

Scanned with OKEN Scanner

românească de la sfîrşitul veacului trecut (I. L. Caragiale, Al. Vlahuţă, N. Iorga, C. D. Gherea, Ov. Densusianu, M. Dragomirescu) şi întreaga dezbatere are drept consecinţă impunerea autorului şi a volumului în cauză, contribuind la succesul lor extrem de rapid.

EDIŢII: (a II-a) *Balade şi idile*, Bucureşti, 1897; ed. a III-a, 1902; ed. a IV-a 1907; ed. a V-a, 1911-1912; ed. a VI-a, 1914; ed. a VII-a, 1916; ed. a VIII-a, 1918; *„Balade şi idile*, Bucureşti, 1938, 1934, 1947; *Balade şi idile*, Bucureşti, 1959; *Balade şi idile*, antologie, prefaţă şi note de I. D. Bălan, Bucureşti, 1962 (ed. a II-a, 1964); *Balade şi idile. Fire de tort*, prefaţă şi bibliografie de C. Cubleşan, Bucureşti, 1983. Volumul a fost reprodus în G. Coşbuc, *Opere alese*, I, ed. îngrijită şi prefaţă de G. Scridon, Bucureşti, 1966. Poeme din volum sînt antologate şi în următoarele ediţii: *Fire de tort* (Poezii, I), prefaţă de M. Tomuş, Bucureşti, 1966; *Poezii*, postfaţă de I.V. Şerban, Bucureşti, 1971; *Poezii*, prefaţă, tabel cronologic şi glosar de G. Scridon, Bucureşti, 1987.

REFERINŢE CRITICE: C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, VII, 1980; G. Bogdan-Duică, *Studii şi articole*, 1975; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; Vl. Streinu, *Clasicii noştri*, 1943; D. Micu, *G. Coşbuc*, 1966; D. Vatamaniuc, *G. Coşbuc. O privire asupra operei literare*, 1967; A. Fochi, *G. Coşbuc şi creaţia populară*, 1971; G. Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, 1975; P. Poantă, *Poezia lui G. Coşbuc, Eseu monografic*, 1976; I. Negoiţescu, *Alte însemnări critice*, 1980; V. Fanache, *Eseuri despre vîrstele poeziei*, 1990; P. Poantă, *G. Coşbuc, poetul*, 1994; P. Poantă, *Dicţionarul scriitorilor români*, coord. M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu, vol. I, A-C, 1995.

I.B.

BALADE VESELE ŞI TRISTE — Volum de poezii de G. Topîrceanu, Bucureşti, 1931. Pînă la forma definitivă, volumul a cunoscut o serie de modificări ce pot fi urmărite în sumarul ediţiilor succesive. Prima ediţie, incluzînd un număr redus de poezii, a apărut în 1916, sub titlul *Balade vesele*. Ediţia a doua, avînd titlul *Strofe alese. Balade vesele şi triste*, a apărut în 1920, cu un cuprins mult mai bogat, dar nu încă cel definitiv. De abia în ediţia a treia, intitulată *Balade vesele şi triste*, din 1928, poetul va ajunge la o formă apropiată de cea pe care o cunoaştem astăzi, după multe şi importante prefaceri constînd în eliminări, transferări şi adăugiri de versuri. Ediţia definitivă din 1931 se deosebeşte de cea precedentă din 1928 prin faptul că operează o ultimă eliminare: poezia intitulată *Prefaţă*, cu care se deschideau ediţiile a doua şi a treia. Un manuscris complet al volumului nu s-a păstrat, dar există manuscrise (uneori foi disparate) ale unor poezii precum *„Balada morţii, Rapsodii de vară, Sfîrşit de vară* şi *Noapte de mai*. Variantele manuscrise sînt, în general, nedesăvîrşite din punct de vedere artistic, uneori simple bruioane, intervenţia autorului constînd îndeosebi în eliminarea de strofe şi chiar a unor suite întregi de versuri. Înainte de a fi publicate în volum, toate poeziile au fost tipărite (şi chiar retipărite) în revistele literare ale vremii: „Viaţa românească", „însemnări literare", „Flacăra", „Viaţa socială", „Adevărul literar şi artistic", „Luceafărul", „Lumea", „Teatrul", „Revista noastră", „Lumina". Variantele din reviste, ca şi cele manuscrise, conţin de multe ori versuri în plus, stofe intercalate, la care poetul, adept al expresiei lapidare, va renunţa cînd va tipări poeziile în volum.

Publicate în presa literară într-un interval de timp destul de lung (1907-1928), poeziile lui G. T. din volumul *Balade vesele şi triste* se grupează de la sine, în funcţie de alcătuire şi temă, în cîteva cicluri, cum ar fi baladele, „rapsodiile", romanţele, catrenele etc. Cel mai bine reprezentată este categoria baladelor, din care fac parte următoarele poezii: *Balada morţii, Balada călătorului, Balada popii din Rudeni, Balada munţilor, Balada chiriaşului grăbit* şi *Balada unui greier mic* (la originea acesteia din urmă se află o cunoscută fabulă a lui La Fontaine). Deşi autorul le consideră el însuşi, cum se vede din titluri, nişte balade, poeziile amintite mai sus contrazic întrucîtva definiţia speciei, avînd o mişcare epică foarte redusă, de abia schiţată, uneori o simplă premisă, dincolo de care descrierea devine atotcuprinzătoare. Neîndeplinind decît rareori funcţia unor actanţi, personajele — în general oameni simpli — sînt mai degrabă un prilej pentru ca poetul să-şi etaleze arta de portretist, într-adevăr remarcabilă. Cu chipul ei fabulos, reţinut din folclor, Muma pădurii apare într-un portret extraordinar, construit în manieră arcimboldescă (*Balada munţilor*). Tendinţa spre caricatură, sesizabilă imediat, nu e niciodată atît de puternică încît să transforme baladele în satire, umorile poetului fiind mai mult ale unui

Scanned with OKEN Scanner

mucalit decît ale unui moralist. *Balada morţii,* considerată de G. Ibrăileanu o capodoperă, creează o situaţie epică pornind de la destinul unui drumeţ, „muncitor cu sapa", care îşi sfîrşeşte zilele la marginea unui sat şi e îngropat în pădure. Ideea este aceea din *Moriţa,* a reintegrării cosmice a omului prin moarte. Din ciclul „rapsodiilor", cea dintîi a fost publicată în 1915 şi *Rapsodii de primăvară* în 1928. Formă muzicală la origine, „rapsodia" devine datorită poeziilor lui **G. T.** şi o formă poetică, strîngînd laolaltă versuri fanteziste şi sentimentale, deosebite prin temă şi versificaţie. Din acest punct de vedere, cele trei poezii, în succesiunea lor cronologică, reprezintă etape progresive înspre cristalizarea deplină a speciei, împlinită de abia în 1928, o dată cu publicarea *Rapsodiilor de primăvară,* chiar dacă succesul de public al *Rapsodiilor de toamnă* este cu mult mai mare. Aici, mai mult decît în balade, **G. T.** e un poet descriptiv, deosebit însă de Alecsandri prin tendinţa de a înlocui tablourile pe care le creează simţul realităţii cu simţul estetic. Deseori natura e descrisă în termeni de bijuterie iar peisajele lasă nu o dată impresia unor produse de confecţie: arăturile sînt de catifea, vînturile din mătăsuri, zăpada se aşează în falduri etc. Universul vegetal e un paradis confecţionat din cele mai scumpe şi mai strălucitoare materiale. Pentru un estet ca **G. T.** realitatea începe să devină interesantă doar în clipa cînd bagă de seamă că e întocmită, ea însăşi, după regulile operei de artă. Că arta descrierii se confundă cu arta bijutierului se vede foarte bine în următoarele strofe, deseori citate, din *Rapsodii de toamnă:* „Jos, pe-un vîrf de campanulă/ Pururea-n vibraţie,/ şi-a oprit o libelulă/ Zborul plin de graţie.// Mic, cu solzi ca de balaur,/ Trupu-i fin se clatină,/ Juvaer de smalţ şi aur/ Cu sclipiri de platină". Pe poet îl interesează mai puţin ceea ce lucrurile sînt cu adevărat şi mai mult ceea ce ele par. Un obiect devine poetic doar prin impresia subiectivă pe care o lasă, doar prin analogiile pe care le sugerează, doar prin corespondenţele pe care le deşteaptă în mintea noastră. Natura merită atenţia poetului în măsura în care îi stimulează fantezia. De altfel, în cuprinsul volumului există şi două fantezii propriu-zise: *Păinjiniş* (ce aminteşte de unele versuri ale lui D. Anghel) şi *Noapte de mai* (preţuită de socialişti pentru tema ei revoluţionară). Ciclul romanţelor, în alcătuirea căruia intră poeziile *în drum, Romanţă* şi *Epilog,* stă sub influenţă eminesciană, datînd dintr-o etapă de creaţie mai veche a lui **G. T.**. Sînt versuri cantabile, de inspiraţie erotică, totalizînd locurile comune ale speciei pe care o ilustrează. Tristeţea, regretul şi nostalgia, oricît de discret şi pe alocuri ironic ar fi exprimate, trag pînă la urmă întreg ciclul în sentimentalism. **G. T.** a scris numeroase catrene, dintre care o parte, cele considerate mai reuşite, au fost incluse în *Balade vesele şi triste.* Fără a fi nişte epigrame în sensul propriu al cuvîntului, unele implică totuşi o poantă, în vreme ce altele au aspectul unor dedicaţii sau complimente puse în rimă pentru albumul de versuri al unor femei din aşa-zisa lume bună. Accentul sentimental nu lipseşte nici aici, dar el este întotdeauna atenuat prin ironie şi umor. Înainte ca modernismul, prin primii lui reprezentanţi simbolişti, să cîştige definitiv în literatura română, **G. T.**, aşezîndu-se în linia lui Alecsandri şi Coşbuc, a izbutit, la începutul secolului XX, să dea o nouă strălucire poeziei de factură clasică.

EDIŢII: *Balade vesele şi triste,* ed. a IV-a definitivă, Bucureşti, 1931 (ed. a V-a, Bucureşti, 1937; ed. a VI-a, Bucureşti, 1943; ed. a VII-a, Bucureşti, 1947), Bucureşti, 1963, Bu-cureşti, 1974, 1980, Bucureşti, 1986; *Poezii,* Bucureşti, 1952 (ed. a doua revăzută şi adăugită, „1955; ed, a treia adăugită, 1957); Bucureşti, 1953; Bucureşti, 1986, 1987; Bucureşti, 1991; *Opere,* I-II, ed. îngrijită şi prefaţă de Al. Săndulescu, Bucureşti, 1955, ed. a doua, 1956; *Versuri alese,* Bucureşti, 1957; *Opere alese,* I-II, ed. Îngrijită, bibliografie şi studiu introductiv de Al. Săndulescu, Bucureşti, 1959; *Scrieri alese,* prefaţă de C-tin Ciopraga, Bucureşti, 1959, Bucureşti, 1970, 1971; *Versuri şi proză,* Bucureşti, 1959, Bucureşti, 1968, Bucureşti, 1978; Galaţi, 1992; *Balade vesele şi triste şi alte poezii,* prefaţă de N. Ciobanu, Bucureşti, 1961, ed. a doua, 1966; *Scrieri,* I-II, Bucureşti, 1983.

REFERINŢE CRITICE: G. Ibrăileanu, *Note şi impresii,* 1920; M. Ralea, *Interpretări,* 1927; T. Arghezi, în „Bilete de papagal", nr. 4, 1928; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane,* II, 1934; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937,* 1937; Ş. Cioculescu, în „Adevărul", nr. 16.345, 1937; P. Constantinescu, în „Vremea", nr. 487, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941; Al. Săndulescu, *G. Topîrceanu,* 1969; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916,* 1970; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române,* II, 1972; D. Pillat, *Itinerarii istorico-literare,* 1978; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române,* I, 1994.

Gh.P.

Scanned with OKEN Scanner

BALAURUL — Roman de Hortensia Papadat-Bengescu. Editura „Ancora" Alcalay et Calafeteanu, Bucureşti, 1923. Subintitulat iniţial „schiţe", al cincilea volum al **H. P. B.**, după *Ape adînci* (1918), *Bătrînul* (1920), *Sfinxul* (1920) şi *Femeia în faţa oglinzei* (1921), este, de fapt, un roman construit din secvenţe cu existenţă *şi* autonomă, grefate însă pe o conştiinţă unică, Laura, „inteligenţa centrală" (Henry James) a cărţii. În mod frecvent, *Balaurul* este socotit o scriere de tranziţie de la o primă etapă a creaţiei bengesciene, aceea a tripticului erotic, pronunţat lirică şi subiectivă, în care un temperament ardent, pasionat, se confesează fără reticenţe în pagini de accentuată feminitate, spre romanul obiectiv care, prin Ciclul Halippa, a demonstrat artistic forţa unui adînc realism psihologic. Dată fiind structura unor capitole cu unitate proprie, a fost posibilă apariţia lor în diferite periodice ale vremii, astfel: *Prin ceaţă,* în „Însemnări literare", an. I (1919), nr. 13 (11 mai); este o primă formă, revizuită la apariţia în volum; *Un cimitir,* în „Însemnări literare", an. I (1919), nr. (10 febr.); este prima parte din capitolul final, *Reînvierea; Carnetul zilelor pustii,* în „însemnări literare" I (1919), nr, 27 (17 aug.), nr. 28 (24 aug.), 29 (31 aug.); diferă faţă de capitolul corespunzător din roman. În revistă apare sub forma unor pagini de jurnal, scrise la persoana I; *Ca să te pomenesc,* în „Viaţa românească", an XII (1920), nr. 1 (martie); *Omul căruia i se vedea inima,* „în „Sburătorul", an. I (1920), nr. 52 (8 mai); *Tovarăşii* în „Sburătorul", an I (1920), nr. 9 (17 iul.); *Dascălul Gore de la Sf. Vineri,* în „Sburătorul", an. II (1921), nr. 33-34 (ian.-febr.); *Balaurul,* în „Sburătorul literar", an I (1921), nr. 11 (26 nov.); *Iadul* în „Sburătorul literar", an. II (1922), nr. 27 (18 martie). Ediţia de *Opere* II, Minerva 1975, reproduce cu îndreptăţire (în note) fragmentul *Apocalipsul,* neinclus niciodată în volum, dar oricînd integrabil, publicat în „Sburătorul literar", an II (1922) nr. 27 (18 martie). Valeriu Ciobanu vorbeşte despre un proiectat ciclu de poeme în proză, cu aceeaşi tematică, din care aminteşte *Invocaţiune,* apărut în „Flacăra" din 30 oct. 1916, alături de *Cîntare cernită,* publicat a doua oară sub titlul *Cîntec de război,* în „Sburătorul", an I (1919). Dedicat cercului literar „Sburătorul", volumul poate fi socotit „o detaşare a scriitoarei de cercul «Vieţii româneşti» de la Iaşi şi, totodată, ca o mărturie publică a trecerii ei în tabăra sburătoristă, de care, de fapt, va rămîne strîns legată, dedicîndu-i şi alte volume" (Eugenia Tudor-Anton). Scrierea îşi are punctul de plecare într-o experienţă directă de viaţă a prozatoarei, care va sublinia caracterul autobiografic, aproape de reportaj, al cărţii. În timpul primului război mondial, rămasă cu familia la Focşani, **H. P. B.**, asemeni Laurei, va fi infirmieră voluntară de cruce roşie, ceea ce îi va prilejui contactul nemijlocit şi zguduitor, traumatizant, cu panorama suferinţei colective. Cartea exista *in nuce* încă în 1916, cînd scriitoarea îi mărturisea lui Ibrăileanu că ţinea un jurnal de război. Caracterul redus de ficţiune şi, mai ales, efortul de reconstituire, dirijat de „supunerea la obiect", vor fi dezvăluite retrospectiv în *Autobiografia* publicată de G. Călinescu în „Adevărul literar şi artistic", an. XVIII (1937), nr. 366-367 din 11-18 iulie.

Prin memorie, scriitoarea — marcată violent de experienţa atroce traversată — realizează un adevărat catharsis. Este singura dată cînd reînvie această etapă a propriei vieţi, trăită cu luciditate şi sensibilitate adînc rănită. „Viziunile groteşti şi tragice lasă să se desfăşoare în voie arta lucidă a scriitoarei, aceea a unei observaţii caustice şi îndurerate, capabilă de magistrale portrete şi de arhitecturi epice condensate pînă la simbol. Arta acestei cărţi (căci ea sparge tiparele conservatoare ale epicii tradiţionale) vădeşte o febră interioară împinsă pînă la imagini halucinante şi paroxistice, pe alocuri nu străine de expresionism, punînd la tot pasul în lumină ideea că războiul este în fond întoarcerea fatalităţii şi a absurdului pe pămînt" (M. Zaciu). Prozatoarea nu descrie frontul, ci ceea ce se întîmplă în spatele lui, în oraşul de provincie, în gara unde sosesc neîncetat trenuri cu răniţi sau cu refugiaţi, şi în spital. De altfel, romanul a fost apropiat de *Vie des martyres* (1917) de Georges Duhamel, operă în care războiul este văzut tot prin intermediul spitalului. În *Balaurul,* totul este raportat la o conştiinţă unică, focalizatoare, a Laurei, un alter-ego abia disimulat al părintelui ei literar. Cele 22 de capitole ale cărţii sînt reunite prin acest ax compoziţional, un personaj despre al cărui trecut se vorbeşte doar aluziv, sugerîndu-se existenţa unei crize, a unui impas sufletesc tainic. Între capitolul iniţial *Goarna* şi

Scanned with OKEN Scanner

cel final *Reînvierea,* Laura străbate toate bolgiile infernului, suportînd consecinţele acestui itinerar vitriolant, salvîndu-se prin suferinţa altora, pe care şi-o asumă cu generozitate şi cutremur. Asemeni lui Ştefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* al lui Camil Petrescu, protagonista va dobîndi, după încheierea conflagraţiei, o mai gravă înţelegere a vieţii, născută din confruntarea propriei existenţe cu tragedia colectivă, avînd drept consecinţă redimensionarea vechilor deprinderi, egocentrice şi individualiste. Şansa romanului este dimensiunea interioară a acestui personaj complex, emotiv şi sentimental, dar şi analitic, lucid, un filtru proaspăt, deloc opac sau tocit prin dezabuzare, pentru care viaţa, de oriunde ar fi privită, este un continuu prilej de observaţie şi participare, implicare cald umanitaristă şi pacifistă. Opera are o structură mozaicată, divagaţia şi comentariul liric dublînd naraţiunea şi întreţesîndu-se cu analiza. Adăugînd existenţa elementelor eseistice şi speculative, sîntem în prezenţa unei scrieri ce evidenţiază o anume indecizie formală, atît de caracteristică romanului secolului XX, polimorf prin definiţie. Este „cartea unor destine umane, al căror punct de convergenţă îl constituie războiul" (C. Ciopraga). Arta portretului este, îndeosebi, exemplară, asemănătoare aceleia, impresionantă şi ea, din nuvelele volumelor *Romanţă provincială* şi *Desenuri tragice,* apărute mai apoi. Titlul are valoare metaforică şi simbolică. *Bălaurul* este trenul cu răniţi, monstruos nu în sine, ci prin suferinţa pe care o aglutinează, sau, cu sensuri mai largi, războiul, dihanie ucigaşă, greu de stăpînit. Trăirea individuală, dar şi colectivă, este privită cu ochi de clinician; condiţiile particulare cu care, treptat, lumea se deprinde constituie un reactiv ce precipită totul, instincte şi sentimente, calităţi şi tare bine ascunse pînă atunci. Figuraţia umană este de neuitat şi de o varietate surprinzătoare: „rănitul căruia i se vedea inima", Dobre, ţiganul mutilat a cărui recunoştinţă se concentrează în dorinţa de a afla numele Laurei, spre a o pomeni, dincolo, în faţa lui Dumnezeu, Ion Cizmaru, care moare cîntînd de disperare, de sfidare, cei doi prieteni cazaci pe care acelaşi război îi desparte dureros, unul rămînînd să se stingă în spital, celălalt urmîndu-şi camarazii, pe front. Sau dramele celor care, fără să fi fost direct implicaţi în luptă, vor purta apoi toată viaţa răni ce nu se vor cicatriza nicicînd. Ca într-un superb basorelief, ies în prim plan Ancuţa, fata mijlocie a popii Cristea, aducînd pe lume un copil din flori şi persecutată de un părinte neiertător şi capabil s-o împingă, avantajos, în braţele unui subchirurg neamţ, sau familia Damian, obligată să arunce pe fereastră, în necunoscut, din mersul trenului, corpul fetiţei ce murise năprasnic, de o boală contagioasă, în timpul călătoriei în refugiu spre nord. Un loc aparte în această galerie îl ocupă dascălul Gore de la Sf. Vineri sau Coana Moaşă — dezvăluind arta creionării groteşti sau numai amuzat-îngăduitoare a unor siluete umane memorabile. Descrierea — prin apelul la toate simţurile, vizual în special, siguranţa portretelor, într-o largă şi diversă gamă de mijloace, naraţiunea — nu foarte bogată, dar densă, dialogul bine mînuit, monologul — mai ales în stil indirect liber, valorile poematice de un lirism de substanţă, dramatismul, precipitarea unor pagini ori, dimpotrivă, o anumită lentoare şi întîrziere asupra unor detalii semnificative — toate acestea reprezintă pilonii de susţinere ai unei construcţii seducătoare, din păcate prea puţin cunoscută de publicul larg. Neglijată la apariţie de critică, în ciuda faptului că primele volume ale **H. P .B.** fuseseră întîmpinate cu aprecieri, scrierea este greu încadrabilă într-o anumită specie literară. Comentatorii ultimilor zece ani, pornind de la polimorfismul textual şi realizînd o lectură din perspectiva unor direcţii ale prozei româneşti de azi, fără a socoti *Balaurul* o capodoperă, aşa cum nu ezitase a o considera Tudor Vianu (în 1955), vorbesc despre capacitatea **H. P. B.** de a deschide noi drumuri în proză, urmate peste mai bine de o jumătate de veac de altă generaţie. „Anticipînd uneori romanele lui Norman Manea, în care naraţiunea se îmbină inextricabil cu remarca eseistică şi descrierea psihologică, alteori eleganţa şi concentrarea stilistică a fragmentelor semnate de Ana Blandiana, nu rareori aspectele senzoriale şi obsesia neologismului exact şi excentric din povestirile lui Alexandru Vlad" (...) *Balaurul* „este un text deschis, contradictoriu, paradoxal, didactic şi spontan, discontinuu şi totuşi coerent, exaltat, pe alocuri plictisitor, tezist cu subtilitate, de un simbolism adesea primitiv sugerat, dar un text a cărui modernitate în anul românesc de graţie 1923 (...) este incontestabilă" (Gh. Crăciun). În

Scanned with OKEN Scanner

literatura română, este de menţionat nu numai o viziune feminină asupra ororilor războiului, dar şi faptul că este printre cele dintîi scrieri consacrate acestuia. *Strada Lăpuşneanu* a lui M. Sadoveanu apăruse în 1921, cele trei nuvele ale lui L. Rebreanu tot atunci, iar *Pădurea spînzuraţilor* a aceluiaşi abia cu un an înaintea *Balaurului*, în 1922. Pentru o scriitoare în căutarea drumului propriu, este un act de prezenţă absolut remarcabil.

EDIŢII: *Balaurul*, Bucureşti, 1923, *Opere*, vol. II, Bucureşti, 1975; *Balaurul*, Bucureşti, 1978; Bucureşti, 1986.

REFERINŢE CRITICE: Hortensia Papadat-Bengescu, în *Scrisori către Garabet Ibrăileanu*, vol. I, 1966; Idem, *Autobiografie*, în „Adevărul literar şi artistic", 1937, nr. 366-367; C. Ciopraga, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1973; V. Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1965; M.-L. Cristescu, *Hortensia Papadat-Bengescu, Portret de romancier*, 1976; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; Al. Oprea, în „Manuscriptum", 1979, nr. 4; M. Zaciu, *Masca geniului*, 1967; *Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...*, 1976; I. Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1985.

S.T.

BALTAGUL — Roman de Mihail Sadoveanu, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1930. În legătură cu geneza operei, care, pentru unii critici (G. Călinescu ş.a.) reprezintă mai degrabă o nuvelă de mai mare amploare decît un roman, I. D. Bălan aminteşte o mărturisire făcută de S. însuşi, pe la începutul anilor '50, în cadrul fostului Institut de istorie literară şi folclor din Bucureşti. Într-una din drumeţiile sale, scriitorul s-ar fi oprit la un han, unde „la o masă vecină, doi jandarmi porniţi în cercetare, povestesc despre moartea unui cioban şi fac presupuneri în legătură cu făptaşii." Această întîmplare ar fi constituit doar „faptul concret care a declanşat ideea operei", pentru că, aşa cum precizează C. Ciopraga, *Baltagul*, care a fost scris efectiv în 8-9 zile, a avut o lungă perioadă de gestaţie. Ideea continuării lui l-a preocupat, poate încă de atunci, pînă în amurgul vieţii, cînd, după o primă tentativă care eşuează, reia tema în *Cîntecul mioarei*, dezvoltînd-o în conformitate cu realităţile ulterioare celui de al doilea război mondial, dar fără strălucirea romanului din 1930.

Subiectul romanului e de o remarcabilă simplitate, amintindu-l pe cel al baladei populare *Mioriţa* (însuşi *motto*-ul lui e reprezentat de două versuri din celebra baladă: „Stăpîne, stăpîne,/ Mai chiamă ş-un cîne..."), a cărei influenţă asupra *Baltagului* este evidentă şi unanim recunoscută, de altfel, dar şi exagerată de unii autori. Ca şi în balada populară, doi oieri — Bogza şi Cuţui — complotează împotriva unui al treilea — Nechifor Lipan — spre a-l jefui. Numai că, în timp ce în *Mioriţa* moartea ciobănaşului moldovean este prezentată ipotetic, în *Baltagul* complotul se finalizează prin uciderea lui Nechifor Lipan. Tot la modul ipotetic este prezentată în *Mioriţa* şi înmormîntarea ciobanului, precum şi căutarea zadarnică de către „măicuţa" lui „bătrînă", episod de un lirism adînc, care domină întreaga creaţie. În *Baltagul*, operă epică prin excelenţă, moartea lui Nechifor Lipan constituie abia începutul, punctul de plecare al desfăşurării epice. Mioarei „năzdrăvane" din balada populară, ce coboară în mit, îi corespunde în roman un cîine, pe cît de credincios, pe atît de aprig. Asemenea mamei ciobănaşului din *Mioriţa*, Vitoria, soţia lui Nechifor, pleacă în căutarea acestuia, numai că, faţă de deznădejdea şi neputinţa celei dintîi, Vitoria dovedeşte o energie şi o perseverenţă mai puţin obişnuită pentru o femeie. Criticii literari au văzut pe drept în Vitoria o „eroină tragică", un „Ulise carpatic", au alăturat-o Antigonei sau Ancăi din *Năpasta* sau Kriemhildei din *Cîntecul Nibelungilor*. G. Călinescu, a definit-o drept „un Hamlet feminin, care bănuieşte cu metodă, cercetează cu disimulaţie, pune la cale reprezentaţiuni trădătoare şi cînd dovada s-a făcut dă drumul răzbunării". Din unghiul de vedere al speciei căreia i se încadrează, unii au văzut în *Baltagul* un roman poliţist (Călinescu); alţii socotesc că e, în acelaşi timp, „epopee" şi „roman" (Ciopraga), sau un roman cu caracter „mitic-baladesc", „cu un accent de mare baladă romantată" şi de „mister cosmic" (Perpessicius). În ceea ce priveşte tema şi problematica, unii autori consideră că *Baltagul* e romanul „civilizaţiei astrale", al „ritmurilor primitive", „determinate numai de revoluţiunea pămîntului şi nicidecum de vreo iniţiativă individuală" şi, în acest cadru, e romanul civilizaţiei păstoreşti, cu transhumanţa caracteristică (Călinescu). Pentru alţi critici, *Baltagul* este romanul „unui suflet de munteancă" (Perpessicius), „al schim-

Scanned with OKEN Scanner

bării lumii" (N. Manolescu), al „căutării urmelor" (Ciopraga) sau, în sfîrşit, o încercare de surprindere „în esenţialitatea lui, a mecanismului existenţei şi mentalităţii noastre arhaice" (I. Oprişan). N. Manolescu îl înscrie între romanele realiste. Judecîndu-l „sub semnul simbolurilor povestirii sadoveniene", *Baltagul* îi apare lui I. Vlad drept „basm". Fiecare din amintitele interpretări este în parte adevărată, pentru că, în ciuda dimensiunilor lui reduse, *Baltagul* reprezintă o veritabilă frescă a satului românesc de munte dintr-o anumită epocă. Intriga e într-adevăr de natură poliţistă, iar acţiunea e plasată în anii imediat următori introducerii, la 1 octombrie 1924, a calendarului gregorian („stil nou"). *Baltagul* reprezintă mai presus de orice imaginea lumii arhaice, îndeosebi a celei păstoreşti, aflate în faza ei crepusculară, cînd este invadată de agenţii lumii noi, capitaliste, pînă în cele mai ascunse aşezări în care se retrăsese. În paginile lui, scriitorul „n-a dat curs imaginaţiei poetice, ci observaţiei" (Manolescu), elementul realist marcînd profund romanul. Lipsesc astfel aspectele idilice, efuziunile sentimentale şi contemplările atît de caracteristice scrisului sadovenian, ele făcînd loc atitudinii obiective şi descrierii minuţioase. Aspectele tradiţionale apar mai luminoase decît în realitate, ceea ce pare să constituie chiar rodul intenţiei scriitorului. Rezervele ţărănimii faţă de realităţile noii lumi se exprimă magistral prin conduita Vitoriei Lipan. Ea nu se opune, astfel, demersurilor pe care autorităţile le fac pentru descoperirea ucigaşilor soţului ei, dar, neîncrezătoare, îşi continuă propriile căutări. Aşteaptă cu răbdare venirea autorităţilor la locul unde se petrecuse crima, dar, paralel, îndeplineşte toate îndatoririle creştineşti şi toate riturile preliminare înmormîntării. Iar atunci cînd nevoile îi impun, acceptă chiar să vorbească „prin sîrmă" cu prefectul de la Piatra Neamţ, dar se căieşte apoi pentru că făptuise un astfel de „păcat". Atitudinea scriitorului faţă de schimbarea lumii se exprimă discret. Răzbate astfel la tot pasul „respectul său pentru datină, pentru normele tradiţionale de conduită şi pentru comportamentul ritualizat, adică tot atîtea aspecte de viaţă patriarhală în curs de dispariţie şi de înlocuire cu forme noi, care „strică" rînduielile moştenite. Vitoria Lipan, care întrupează în gradul cel mai înalt aceste valori ale tradiţiei. Soţia îndurerată ce-şi caută cu atîta devotament soţul dispărut, nu numai că nu ignoră evenimentele rituale din viaţa satelor prin care trece (cumătria din Borca şi nunta din Cruci), ci participă ea însăşi la ele, comportîndu-se potrivit cerinţelor impuse de tradiţie: închină un pahar şi oferă daruri lehuzei şi nou-născutului, primeşte plosca şi, arătînd „veselă faţă", face „frumoasă urare miresei". Pe lîngă funcţia lui caracterologică, episodul acesta îndeplineşte în structura romanului şi o importantă funcţie stilistică; el contribuie la crearea unui anume echilibru într-un moment de mare tensiune dramatică. Ca şi în jocurile de priveghi, în faţa morţii se afirmă puterile vieţii, triumful acesteia. Principala preocupare a Vitoriei, după descoperirea osemintelor lui Nechifor Lipan, este de a le îngropa în „loc sfînt" şi de a îndeplini toate rînduielile îndătinate pentru ca mortul să-şi găsească odihna în veci şi să nu tulbure liniştea familiei şi a colectivităţii din care s-a desprins. Descrierea ritualului de înmormîntare respectă întru totul adevărul folcloric propriu nordului Moldovei şi Bucovinei. Dincolo de frumuseţea descrierii, episodul acesta vine să sublinieze amintita trăsătură a personajului principal al romanului şi, implicit, atitudinea scriitorului faţă de valorile umane pe care le reprezintă. În plus, aşa cum a arătat C. Ciopraga, episodul constituie un argument pentru autohtonismul inspiraţiei scriitorului. Similitudinile pe care le găseşte Al. Paleologu între *Baltagul* şi „povestea lui Isis în căutarea trupului dezmembrat al lui Osiris" din mitologia egipteană trebuie considerate, cum bine arată acelaşi autor, prin prisma a ceea ce L. Blaga denumea „mentalitate creatoare de mituri". Valorificarea unui mit fundamental, de largă circulaţie (Lovinescu aprecia că suprapunerea „realităţii peste mit este poate punctul cel mai îndepărtat al artei lui M. S.") constituie una din premisele capodoperei pe care o reprezintă *Baltagul* şi ale intrării ei în fluxul culturii universale. Cu privire la fondul autohton al romanului, se impune precizarea că, apreciat din acest unghi, el înseamnă mai mult decît un roman de inspiraţie folclorică, oricît de pregnantă şi de creatoare ar fi aceasta. Pentru că, dincolo de riturile şi ceremoniile, de temele şi motivele, de elementele mitice şi stilistice de sorginte folclorică, şi care îşi au locul şi funcţiile lor bine chibzuite în structura operei, stă duhul

Scanned with OKEN Scanner

popular românesc în ceea ce avea el specific într-o anume zonă geografică şi într-o epocă istorică concretă.

EDIŢII: *Baltagul*. Roman, Bucureşti, 1930; ediţia a VII-a, 1943; 1953; 1959; 1961; 1963; 1966; „1975; 1972; 1975; 1983; *Opere*, vol. 10, Bucureşti, 1957.

REFERINŢE CRITICE: Perpessicius, *Menţiuni critice*, III, 1936; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, 1941, Ediţia a II-a revăzută şi adăugită, 1982; S. Bratu, *M. Sadoveanu. O biografie a operei*, 1963; P. Georgescu, *Polivalenţa necesară. Asociaţii şi disociaţii*, 1967; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; C. Regman, *Confluenţe literare*, 1966; *Mihail Sadoveanu interpretat de...*, 1973; ediţia a II-a, 1977; N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărţii*, 1976; Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, 1978; M. Tomuş, *Mihail Sadoveanu. Universul artistic şi concepţia fundamentală a operei*, 1978; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare*, 1981; I. Vlad, *Cărţile lui Mihail Sadoveanu*, 1981; I. Oprişan, *Opera lui Mihail Sadoveanu*, 1986; Olimpia Radu, *Pagini de critică*, 1988; V. Popovici, *Lumea personajului*, 1997.

D.P.

„BATĂ-TE DUMNEZEU!" /COCONIŢA DRĂGANA/ — Schiţă satirică de Ion Heliade Rădulescu, apărută în „Curierul românesc" nr.143 din 13 septembrie 1837 şi, într-o formă revizuită şi puţin amplificată, în nr. 43 din 2 iunie 1844 al aceluiaşi ziar.

În compunerea acestei „fiziologii" de parvenită, autorul procedează după o tehnică de inspiraţie balzaciană; la caracterizarea coconiţei Drăgana contribuie înainte de toate referinţele la mediul familial şi la „educaţia" primită, apoi descrierea ambianţei în care trăieşte (casa, unde, „ca să nu se tocească treptele", se mătura cît mai rar cu putinţă, sufrageria, în care „pentru economie, acoperişul şi şervetele nu prea sînt curate, ca nu cumva cu deasa spălătură şi frichinire să se rupă curînd", ne aduc aminte „veacul de aur în toată pulberea şi murdalîcul lui cel primitiv"), manierele grosolane, uneori de-a dreptul dezgustătoare, şi, în sfîrşit, modul de a trata cu cei din jur, fie ei ţiganii robi, negustorii, sau însuşi Frăţica, „boierul dumneaei". După aceste preliminarii descriptive, care ocupă cam jumătate din text, personajul e surprins într-o scenă caracteristică a vieţii zilnice şi calificat prin atitudini, gesturi şi, mai ales, prin vorbirea specifică (expresiile de mahala, înjurăturile, violenţele verbale şi de comportament). Titlul justifică observaţia centrală, în jurul căreia se coagulează întreaga schiţă: coconiţa Drăgana a reuşit „să-şi facă vătaf de curte pe însuşi Dumnezeu", „căci, cînd n-are dumneaei chef de bătaie, atunci pe toate slugile, pe toţi oamenii din casă îi trimite să-i bată Dumnezeu". **H.** nu rezistă ispitei de a exagera, dar şarja lui rămîne totuşi între marginile verosimilului, căci constă nu atît în mărirea şi deformarea realităţii, cît mai ales în selectarea şi accentuarea unor trăsături oricum revelatoare. Principala tehnică a ironiei auctoriale constă în afirmaţiile laudative al căror conţinut e imediat negat de detalierile ce le urmează; i se adaugă şi utilizarea stilului indirect liber, prin care, însuşindu-şi în aparenţă modul de exprimare al personajului, autorul de fapt parodiază, apelînd în permanenţă la complicitatea amuzată sau indignată a cititorului. Dialogurile imaginate de scriitor se disting, ca totdeauna la **H.**, prin firesc şi spontaneitate şi printr-o excelentă intuiţie şi redare a felului de a se exprima caracteristic personajelor de diferite extracţii sociale şi nivele de cultură. În subsidiar, autorul trimite cîteva săgeţi şi în direcţii care depăşesc sfera strictă a subiectului: e astfel denunţată profunda inechitate a robiei ţiganilor şi sînt ironizate învîrtelile slujbaşilor regulamentari. Ca şi celelalte fiziologii ale lui **H.**, *„Bată-te Dumnezeu!"* se încadrează în programul pe care acesta îl va formula mai tîrziu în articolul asupra *Satirei* şi-l va preciza în *Echilibru între antitezi*: rîsul caustic, izvorît din „desperaţie" e menit să joace un rol în acelaşi timp eliberator şi curativ: el uşurează pe scriitor de povara indignării imposibil de reţinut şi trebuie să folosească şi colectivităţii, avertizînd asupra pericolelor ce o pîndesc şi nimicind prin dispreţ puterea morală a paraziţilor şi împilatorilor de diverse speţe. Pentru cititorul zilelor noastre, efectul schiţei se datoreşte în primul rînd pitorescului de epocă şi „spectacolului lingvistic" regizat cu o dezinvoltură şi îndemînare absolut remarcabile.

EDIŢII: *Scrieri literare*, ediţie comentată de George Baiculescu, cu o prefaţă, o introducere, note şi variante, Craiova, 1939; *Versuri şi proză*, text ales şi stabilit cu glosar de Vladimir Drimba, prefaţă şi tabel cronologic de Mircea Anghelescu, Bucureşti, 1972; *Opere*, vol. III, ediţie

Scanned with OKEN Scanner

critică de Vladimir Drimba cu un studiu introductiv de Al. Piru, Bucureşti, 1975; *Poezii. Proză*, antologie şi repere istorico-literare de Marin Mincu, Bucureşti, 1977.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, vol. II, 1908 (reed. 1983); Ş. Cioculescu, VI. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944 (reed. 1971); T. Moraru, *Fiziologia literară*, 1972; Al. Piru, *I. Eliade Rădulescu*, 1971; E. Sorohan, *Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu şi Eminescu*, 1982; Gr. Ţugui, *Ion Heliade Rădulescu îndrumătorul cultural şi scriitorul*, 1984; M. Anghelescu, *Ion Heliade Rădulescu*, 1986.

G.A.

BATE ŞI ŢI SE VA DESCHIDE — Roman de Mihai Şin. A apărut la Editura Cartea Românească în 1978.

Romanul e construit pe durata restrînsă a unei singure zile din viaţa lui Octavian Şteflea. Trezit, într-o dimineaţă friguroasă de noiembrie la ora cinci, după o noapte agitată, Octavian se pregăteşte de o călătorie (şapte ore de mers cu autobuzul) spre oraşelul său natal, dornic să-l ajute, într-o chestiune de familie, pe părintele său spiritual, doctorul Simedrea. Călătoria, înregistrată într-un ritm narativ lent, ce, într-o cronologie a minutului, reţine fiecare mişcare exterioară sau lăuntrică a personajului, este săracă în evenimente, mizînd, în schimb, pe valorificarea faptului mărunt, banal; ea prilejuieşte, de asemenea, incursiuni analitice în cîmpul social. Fiind „în mers", personajul are şansa să intersecteze realitatea cotidiană în mai multe puncte ale sale, să observe mişcarea străzii ori să studieze figuri. Totuşi, lui Octavian Şteflea, călător de ocazie, iar nu prin vocaţie, îi lipseşte bucuria de a vedea lumea; privirea sa este, mai degrabă, una moralizatoare, el se uită în preajmă cu iritare civică ori cu curiozitate posacă: „Ar trebui să existe întotdeauna mai multă înţelegere a dificultăţilor, un mai pronunţat sentiment civic. Mai multă responsabilitate şi mai puţină pripeală. Putea spune în modul cel mai serios că el se numără printre cetăţenii care judecă lucrurile şi caută răbdători explicaţii, motivaţii chiar, atunci cînd se ivesc nedumeriri." Cetăţean onest, Octavian Şteflea va găsi mai peste tot motive de nemulţumire ce vor rezona, în forul său interior, sub forma unor expuneri gazetăresc indignate: problema şoferilor I.T.B., cea a navetiştilor dezrădăcinaţi, chestiunea portului naţional ori cea a falşilor cerşetori. Dacă problemele de interes obştesc eşuează, cel mai adesea, într-un verbiaj de ziar local, personajul are un ochi mai ager şi, fără îndoială, un auz fin atunci cînd îşi îndreaptă atenţia spre figurile celor din jur, individualizîndu-le. Deşi reprezentative pentru o psihologie comună, a frustraţilor ce îşi caută compensaţii în diverse forme de orgoliu („Orgoliul nemăsurat, blestematul de orgoliu, ambiţiile"), personajele din vecinătatea lui Octavian (inventariate de acesta) au independenţă şi consistenţă narativă, chiar dacă, uneori, sînt construite din cîteva replici. Şoferul Cucinschi Iovu este un dictator în miniatură, avînd puteri discreţionare în autobuzul pe care îl numeşte, cu trufie, „instituţia mea"; Ionică, tovarăşul de scaun al lui Octavian, un credincios tolerat de călugări pe lîngă mănăstirea de la Miercurea, se visează viitorul ei stareţ; femeia părăsită de bărbat are mărunta satisfacţie de a-şi fi umilit, la înmormîntarea acestuia, rivala mai tînără şi mai frumoasă; un doctor pensionar îşi exprimă regretul de a nu fi aparţinut clasei muncitoare; o tînără vînzătoare dintr-un magazin comunal are reverii bovarice urmărindu-i cu privirea pe călătorii în tranzit etc. Cînd nu priveşte în jur, Octavian Şteflea se lasă pradă introspecţiei sau rememorărilor. Prin structura interioară, personajul face parte din clasa inadaptaţilor (avînd certe afinităţi cu eroii lui Augustin Buzura), pe care o trădează, însă, parţial, prin efortul de a-şi depăşi incertitudinile şi anxietatea, tentînd să-şi construiască o viaţă echilibrată, normală: „Asta sînt, un om normal, un oarecare, nu fac parte, cu certitudine, din categoria celor deosebiţi, capabili să bulverseze, prin obsesiile şi căutările lor, norme unanim acceptate." în numele normalităţii, personajul renunţă la pictură, ce părea să fie vocaţia sa de excepţie (cei din jur nu pregetă să-l considere „pictor de geniu"). În planul retrospecţiei, personajul evocă un moment de criză al existenţei sale: despărţirea de Natalia, femeia alături de care sperase că poate realiza „cuplul perfect". De aici, amintirea se îndreaptă spre doctorul Simedrea, protectorul său în momente de cumpănă; pe lîngă biografia medicului, memoria reţine o seară petrecută în casa acestuia după traumatizanta despărţire de marea iubire a vieţii. Sînt aduse la rampă, astfel, discuţiile purtate odinioară în salonul ce aduna

Scanned with OKEN Scanner

„inteligheția" orășelului de provincie; dialogul pe teme înalte (fericirea, singurătatea, istoria etc.) este schematic și artificios, iar în momentul în care unul dintre interlocutori atinge problema cetățenească a doctorilor care iau mită de la bolnavi, el riscă să devină neverosimil. Din matca protectoare a amintirilor, personajul revine într-o realitate trecută din registrul banalității pitorești în cel al agresivității. Prins de un control cu pasageri fără bilet, Cucinschi își convinge călătorii să ia vina asupra lor, promițînd că le va restitui banii plătiți pe amendă. Cum, fără scrupule, șoferul își încalcă promisiunea, lăsînd trei țărani fără bani de judecată, Octavian Șteflea se revoltă: „Trebuie să facă ceva, să intervină, ceea ce se întîmpla era de-a dreptul scandalos, și toți oamenii ăștia tăceau, obișnuiți să rabde." într-o criză de furie, Cucinschi îndeamnă victimele apărate de Octavian să-l arunce din autobuz. Personajul nu mai ajunge, așadar, la destinația propusă, ci, mai probabil, aruncat într-un șanț la marginea șoselei, el va sfîrși în moarte. Datorită acestui final (precipitat și neașteptat), tema călătoriei capătă o semnificație suplimentară; este o călătorie spre moarte, este — ceea ce personajul presimte în momentul trezirii sale — „marea călătorie". Privind retrospectiv, există, de altfel, mai multe semne care anticipează, de-a lungul narațiunii, finalul: personajul se gîndește în mai multe rînduri la moarte, soția rămasă acasă are bizare presentimente, calendarul însuși (noiembrie e o lună a stingerii) are semnificații thanatice. Avînd pagini de bună calitate literară și un final remarcabil, *Bate și ți se va deschide* nu este, din păcate, un roman pe deplin realizat. Tentativa programatică a lui **M. S.** de a scrie „roman cu armătură sociografică" sau „cărți cu nuclee sociografice", dorința de a încorpora în roman discursuri publicistice (formule teoretizate de autor în *Chestiuni secundare — chestiuni principale,* București, 1983) n-a dus în practica scrisului său la mari reușite. Adeseori, paginile „sociografice", cu tematică cetățenească, pe lîngă faptul că sînt scrise fără un prea mare har publicistic, nu sînt inteligent introduse în structura romanului, constituind tot atîtea pagini parazitare. La acestea trebuie adăugate digresiunile vocii auctoriale (un procedeu ce, în intenție, e menit să confere modernitate textului) care, colocvial complice, întrerupe narațiunea pentru a face eseuri (neizbutite), cu exemple, pe diverse teme. *Bate și ți se va deschide,* cel de-al doilea roman al lui **M. S.** (după *Viața la o margine de șosea,* 1975), un succes în momentul apariției sale (primește Premiul Uniunii Scriitorilor), rămîne, alături de *Schimbarea la față* (1985), la vîrful creației sale scriitoricești (ce mai cuprinde: *Așteptînd în liniște,* proză scurtă, 1973; *Terasa,* proză scurtă, 1979; *Ierarhii,* roman, 1981; *Rame și destin,* proză scurtă, 1989, *Quo vadis, Domine?,* roman, I, 1993 și II, 1996), dar nu pare să aibă suficientă energie pentru o cursă lungă, de rezistență.

EDIȚII: *Bate și ți se va deschide,* București, 1978; Cluj, 1991.

REFERINȚE CRITICE: M. Iorgulescu, *Firescul ca excepție,* 1979; V. Cristea, *Modestie și orgoliu,* 1984; I. Holban, *Profiluri epice contemporane,* I, 1988; E. Simion, *Scriitori români de azi,* IV, 1989; M. Lovinescu, *Posteritatea contemporană. Unde scurte,* III, 1994; I. Petraș, *Literatură română contemporană,* 1994; L. Ulici, *Literatura română contemporană,* 1995.

S.C.

BĂTRÎNEȚILE UNUI BĂIAT CUMINTE — Volum de poezii inedite de Traian T. Coșovei. Apărut la Editura Pontica, Constanța, 1994.

Volumul se înscrie în linia funciar romantică a programului poetic instituit de gruparea „Cenaclului de Luni" încă de la primele afirmări ale membrilor săi (între care **T. T. C.** reprezintă unul din numele cele mai importante): este vorba despre un romantism tipologic, mai profund decît teoretizările contextuale ale poeților respectivi pe marginea propriului program, rezistent chiar efortului vizibil al autorilor de a scrie împotriva unei moșteniri culturale pe care o resimțeau ca oprimantă (sau, poate, ilustrat tocmai prin efortul respectiv, pentru că el poate fi citit ca o versiune ad-hoc a „anxietății influenței"). Același neoromantism continuă să rostească, în volumul de față, ultima criză a modernismului. *Bătrînețile unui băiat cuminte* constituie un portret al autorului romantic la maturitate, o carte a „căderii în lume", jurnal liric al unei experiențe de cunoaștere în care limbajul poetic e „cale" și „obiect" totodată. Volumul se înscrie — semnalînd constanța unor „ape liniștite, dar adînci" — în continuarea proiectului fundamen-

Scanned with OKEN Scanner

tal care articulase toate precedentele culegeri de versuri ale autorului: este vorba despre căutarea vocației mesianice a actului poetic (adevărată obsesie, revelatorie pentru filonul romantic al lirismului optzecist, fie şi în varianta sa extrem-lunistă). Inițiere, vînătoare ritualică, întoarcere la sine, căutarea se desfăşoară adesea în formule alese tocmai pentru a numi principala dificultate a subiectului: aceea de a-şi păstra identitatea, „marginile". Acelaşi lucru îl mai încercase **T. T. C.** — într-o formulă insolită şi acut interogativă — şi prin volumul de cronici de poezie, *Pornind de la un vers* (Bucureşti, Eminescu, 1990), călătorie spre sine în oglinda celorlalți, care mărturisea despre necesitatea schimbării codurilor lirice: „etapei necuvintelor - scria el despre poezia lui Ion Stratan, dar diagnosticul se poate extinde, asupra întregii grupări — îi va urma un intens moment de căutare a unor nuclee de expresivitate noi, nedescoperite încă, sau poate deja pregătite în «laboratoarele» secrete ale Poeziei". Accentele messianice reapar în definițiile poeticității din volumul de față; tipurile de poezie circumscriu fără putință de tăgadă aria neoromantismului în care eul poetic se ipostaziază damnat: „Ar fi bine să nu-mi vorbiți./ Ar fi mult mai bine să treceți pe lîngă mine fără să mă vedeți./ Luați-vă după dîra de sînge a cîntecului meu de demult" (*Călătoria*). Messianismul e definit în antiteză cu intimismul: „O viață întreagă i-am făcut semne omului meu din oglindă./...// Cu un burete îmbibat în oțet, ani de zile/ I-am tot şters lacrimile, ochii, adresa./ în lumina amiezei, chipul lui pare un imens ochi de peşte,/ o ființă a adîncurilor aruncată la țărm./ Acum oglinda s-a întunecat ca argintul/ de pe vechiul nostru serviciu de ceai" (*La lumina cuțitului*). Aluziile la patimile lui Cristos semnalează constant, în constructele metaforice ale lui **T. T. C.**, ipostazierea eului, precum în *Pînă la capăt* („Nimeni nu mai loveşte cu picioarele în uşă. În sfîrşit, au plecat./ O ceață vorbitoare pe ochi,/ mîini care se spală de sîngele cuvîntului,/ resturi de aşchii din cruce pe buze. Pînă la capăt/ mie mi s-au dat aripi din trestie gînditoare. Pînă la capăt/ eu am fost iertat pentru toți"). Mască a distanței, armură a vulnerabilei ființe, ironia potențează tragismul scenariului astfel asumat: „şi cineva trebuia să vină/ cineva trebuia să mă asculte/ în tăcerea cea mai asurzitoare./ Poate chiar tu care împleteşti fulare din mila publică,/ poate trupurile îndrăgostiților alcătuind o frază;/ poate briantina cu care nebunia îşi netezeşte părul,/ tu, care îmi arăți pe masă ochelarii marelui orb al găinilor;/ tu, care îmi decupezi din hîrtie de ziar/ săruturi dulci într-o lume de viplă.// Poate chiar tu, care spui: ironia, o frază de dînşii inventată..." (*Maeştrii răbdării*). În bună tradiție (deja!) lunistă, ironia („Byronia soartei", în *Măsuri şi greutăți*) îmbracă un limbaj livresc, înlocuind trăirea („Ca într-un vers care începe cu «niciodată»/ unii au învățat să-şi numere simțurile/ pe degetele de la mîini şi picioare...", *Poem pentru patru persoane*); şi aceasta nu doar pentru a semnala decăderea retoricii („acum, cînd metrul alexandrin e o eşarfă zdrențuită la gîtul sucit al elocvenței/ mai aştept un taxi care să mă ducă la marginea oraşului,/ acum, cînd numărul de aur e o veche sperietoare uitată pe cîmp...", *Aşteptînd un taxi*), ci chiar, în cele din urmă, dislexia ca disfuncție ontologică („Ogubad — li se repetă — ogubad, ogubad, ogubad./ Acest poem este ogubad bentru badru bersoane", *Poem pentru patru persoane*) — de fapt, lipsa sensului. Poemul-*ars poetica,* ce dă titlul volumului, defineşte poezia ca aventură de cunoaştere încheiată (dar încheiată cu o aluzie eminesciană!): „Şi eu am fost un adolescent răutăcios de altădată./ Am fumat, am băut, am aruncat în geamuri de sînge/ cu inimi sfărîmate de piatră./...// Eu am pus lanțuri la porumbei, lanțuri grele din fier la cuvinte şi frumuseți,/ Am avut obrăznicia să-mi ascult pînă la capăt/ povestea celor o mie şi una de vieți/...// Uitat de toți, în mansarda unui surîs mi-am învățat/ povestea celor o mie şi una de morți pe de rost". Ca şi cum messianismul liricii lui **T. T. C.** (postmodern, prizonier al semnelor) s-ar naşte din asumarea destinului (echivalat cu rostirea) ca repetiție. Spre deosebire de ceilalți lunişti, **T. T. C.** s-a folosit mult mai rar de artificiile intertextului; totuşi, şi pentru lirica sa, o sciziune fundamentală între limbaj şi obiectul său e semnalată de ocurențe intertextuale, iar poezia se scrie în obsesia cuvintelor care au fost spuse deja, după cum a scrie înseamnă a traduce realul în semne, limbaj secund, copie imperfectă: „Nescris a rămas obrazul care se lipeşte de geam,/ nerostită durerea,/ nescrişi ochii, nerostit trupul îndepărtat în oglinzi./...// Nescrise, cuvintele au ars mocnit toată noaptea/

Scanned with OKEN Scanner

Nescris, spre dimineaţă sîngele meu/ a cîntat de trei ori" (*Tăcerea*). Retorica, ascunsă sub măştile candide ale poveştii („inaugurate" cu *Şine de tren, vieţi paralele*, în *Aer cu diamante*, Bucureşti, Litera, 1982) şi ale unui stil cu aparenţe vag romantice, devine în prezentul volum o retorică a „narativităţii ce se doreşte metaforică". În fapt, tot o formă de revoltă în/prin limbaj, care „povesteşte" pentru a spune altceva, pentru a numi inefabilul. Narativitatea e o formulă (prea puţin mascată) aleasă de eul liric spre a se rosti („Această toamnă a început într-o joi./ Am avut vreme să aprind focul, să privesc fumul/ ridicîndu-se peste cîmp..." etc., *Capcane pentru lupi*). Pe ea o urmează şi structura autoportretului ironic *Bad boy* (engleza funcţionează aici, ca pretutindeni în poetica lunistă, drept o marcă a clişeizării limbajului, întrucît ea nu reproduce, cel mai adesea, decît sintagme „celebre" — din textele unor cîntece, filme etc. — ale culturii mass-mediatizate, ceea ce permite traducerea lui „bad" prin „cuminte"-le din titlu), text emblematic pentru stilul acesta, al autoreflexivităţii narativizate: „Eu sînt băiatul cel rău care a pus — în sfîrşit — mîna pe chibriturile casei./ Sînt cel cu nasul băgat în punga de somnifere a familiei,/ cel care.../...// Am fost un copil rău. Cu ziare vechi mi-am împachetat sandvişul de la mama,/ cu ziare vechi mi-am luminat viaţa ca să -mi văd viitorul pînă la capăt /.../ Sînt copilul care a descoperit alcoolul şi uitarea, singurătatea şi robinetele ei de gaz./.../ Dar cînd toţi ai casei dorm şi visează/ eu fac să se bîlbîie moartea". Masca poveştii persistă, dar aerul ei „inocent" (unde poetul era Micul Prinţ a cărui apariţie sacraliza realul) s-a pierdut: poveste profană despre sine („Toată iarna am scris la povestea vieţii mele,/ la poemul pe care trebuia odată şi odată să-l termin./ într-o cafenea ieftină de cartier, pe acoperişul/ atelierului de bobinat", *Omul care scrie*), ea se „scrie" în scheme descriptive-definitorii de tipul „/eu/ sînt... care..." (v. *Bad boy*). Comparaţia (şi funcţia sa gnoseologică în limbajul poetic romantic se vede astfel citită invers) coboară eul, constituindu-se într-o greutate pe lanţul de ocnaş al poetului condamnat la real (eul e „ca un lăcătuş încovoiat, ca o brută de ceasornicar", în *Omul care scrie*). La fel cum se construieşte „povestind", poemul mai încearcă a se constitui din tablouri, în ironice reluări de tipare clasicizante („Soldatul de plumb de pe şosea este singur./ îngerului de pe acoperiş îi este frig/ (aripile îi sînt încurcate în şuviţe de păr şi frunze uscate)/ îmbrăţişaţi, îndrăgostiţii plutesc şi acum/ peste cazarma pompierilor, flutură pe la geamuri/ Eu mi-am cîştigat viaţa tăind sare, descărcînd saci/ din salinele lacrimilor tale", *Crudă poveste de dragoste*). Vulnerabilă, o atare poetică nu poate să nu expună vederii/citirii riscurile „narativită-ţii metaforice": aluziile circumstanţiale, stilul sentenţios, explicitările excesive, care încetinesc rostirea metaforei. Căci narativitatea se asumă greu ca metaforă (cocktail ciudat în sine, vorbind despre „sfîrşitul retoricii" şi epuizarea limbajului poetic), fiindu-i greu să păstreze echilibrul pe „lama de cuţit" ce desparte construirea subiectului de explicarea sa, pe înţelesul tuturor (avatar al formulei, messianică şi ea, „adevăr zic vouă..."). În fapt, ceea ce traduc asemenea încercări de înnoire a formulei poetice este sentimentul de insecuritate al eului („în ochii lui stinşi am văzut luminile din insula Elis/ şi hoardele mătăsurilor învîrtind imensa ruletă a nopţii./ în ochii lui stinşi am văzut sticlirea apocalipsei/ şi datoriile mele neplătite...", *Plimbarea de dimineaţă*); el explică şi violenţa imaginilor, dar şi toposul deculpabilizării („Nu eu am atins firma azilului de bătrîni,/ nu eu am scos colţi la lună plină,/ nu mie mi-au crescut aripi din trestie", *Întoarcerea în Ithaca*). Soluţia eului (din nou, de sorginte romantică) e revolta. Ca expresie a revoltei, poezia lui **T. T. C.** se construieşte pîndită de spectrul eşecului (ce ameninţă chiar — în clipiri ironice — apariţiile messianice), pe care-l provoacă într-un gest coerent ansamblului poeticii astfel circumscrise. După cum se cuvine unei aventuri romantice, volumul se încheie cu despărţirea de poezie („Dar acum rămîneţi cu bine/ tu, cer albastru din scări de metrouri şi tu/.../ Rămîneţi cu bine, voi, insule judecate de valuri, — / voi, eterni, delicioşi pacienţi care n-aţi mai apucat cloroformul,/ voi, funii extatice care n-aţi mai apucat/ să vă scrieţi memoriile", *Despărţirea de muze*, ultim poem al volumului), o despărţire a cărei rostire poartă în subtext presiunea modelului romantic prin excelenţă al poeziei româneşti: „Rămîneţi dară cu bine...".

REFERINŢE CRITICE: Oct. Soviany, în "Contemporanul", nr. 44, 1994; Emil Mladin, în "România literară", nr. 43, 1994; Magda Teodorescu, în "Contrapunct", nr. 13, 1995.

I.B.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOTECA DIN ALEXANDRIA — Roman de Petre Sălcudeanu, apărut la Editura Cartea Românească, 1980. Romanul, a cărui redactare începe în 1957, trecut prin numeroase variante („Uneori, sute de pagini erau reduse la doar cîteva"), ajunge la forma finală după o elaborare neobişnuit de lungă, adică după „douăzeci de ani de meditaţie şi scris" (interviu acordat lui George Arion, „Flacăra, nr. 44, 1983, reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, III, partea I, Bucureşti, 1988). Folosind elemente autobiografice, **P. S.** mărturiseşte că n-a scris romanul cu intenţia de a-l publica, „ci dintr-o necesitate interioară care m-a apăsat ani de zile ca un blestem". În manuscris, cartea este citită de D. R. Popescu, ce îl încurajează pe scriitor să o tipărească. Încredinţată lui Marin Preda (un alt cititor entuziast), *Biblioteca...* apare, după o amînare de cîţiva ani (bine chibzuită de Preda, consideră autorul), la Editura Cartea Românească (interviu acordat Taniei Radu, „Flacăra", nr. 31, 1981, reprodus în *Romanul românesc în interviuri).*

Romanul, valorificînd spaţiul — frecvent întîlnit în literatura secolului XX — al sanatoriului, se deschide prin trimiteri explicite la cea mai reprezentativă carte a „seriei": *Muntele magic* de Thomas Mann. Totuşi, exceptînd primele pagini, în care Petre Curta, personajul principal, intrat în sanatoriu, face inevitabile — pentru un scriitor — comparaţii cu *Muntele magic, Biblioteca...* nu este o replică livrescă la Thomas Mann. Sanatoriul „cu destinaţie specială" în care ajunge Petre Curta, „ziarist şi scriitor în devenire", este un topos politizat, situat — temporal — în anii '50. Aici sînt găzduiţi, cu puţine excepţii (Buzangiu, un om simplu, ce se îndeletniceşte, pe cont propriu, cu creşterea porcilor, Ghideon Ghinolea, preot greco-catolic, ascuns sub o identitate falsă, şi Baciu, turnătorul oficial al casei de sănătate), doar foştii membri de vîrf ai partidului comunist. Fiind scriitor (un ins ce, se presupune, va supravieţui prin literatura sa momentului), Curta este investit de locatarii sanatoriului, preocupaţi să-şi aranjeze o bună imagine postumă, cu rolul de duhovnic. Explicaţia oferită de Baciu, primul confident, exprimă motivaţia generală: „Din clipa în care am auzit cu ce vă ocupaţi, mi-am zis că numai dumneavoastră vă pot povesti, numai dumneavoastră aveţi dreptul să mă ascultaţi. Nu dreptul, datoria să spuneţi şi altora ce-aţi auzit de la mine, şi dacă nu veţi spune...". Este un rol pe care Petre Curta, fascinat, şi-l asumă cu încîntare, dar şi cu sentimentul unui necesar sacrificiu: „În faţa morţii, oamenii vor să-şi joace propria lor viaţă, şi eu sînt cutia milei în care fiecare îşi varsă aurul şi reziduurile. Toate astea îmi pot fi de folos, cîndva, deocamdată pur şi simplu mă dezechilibrează, îmi mănîncă liniştea de care boala mea ar avea nevoie". Prima parte a romanului, în care intriga e orientată în aşa fel încît să creeze, permanent, pretexte pentru destăinuiri (nu întotdeauna verosimil motivate), se realizează dintr-o înlănţuire a biografiilor înregistrate de Petre Curta, construite, mai toate, după aceeaşi reţetă, ce dozează, în cantităţi variabile, eroismul şi abjecţia. Comunişti devotaţi regimului, înzestraţi cu mare putere de sacrificiu, eroii ajung să comită acte reprobabile (crime, incendii, delaţiuni etc.), scuzate, însă, prin măreţia cauzei. Ei înşişi păstrează prea puţin (cel mai adesea deloc) sentimentul vreunei culpe; dezvăluirile lor degajă mai degrabă spaima că ar putea fi consideraţi neloiali regimului: „Oamenii aceştia, care înfruntaseră nu o dată moartea în condiţiile vitrege ale reacţiunii, fără teamă şi cu o devoţiune totală, începeau să tremure numai la ideea că cineva se gîndea într-un fel mai puţin pozitiv la ei." Prototipul personajelor rămîne, aşadar, în descendenţa literaturii de propagandă a anilor '50, comunistul ascet, fără viaţă personală, ce — raportîndu-se la un ideal politic precum la un crez religios — îmbină figura monahului (prin fervoarea dusă uneori pînă la fanatism) cu cea a oşteanului (dîrz, curajos şi disciplinat). Isaac Landesman prezice, de altfel, victoria universală a comunismului tocmai în virtutea asemănării sale cu creştinismul. Pe lîngă tiparul general, sînt detectabile în construcţia personajelor nu puţine clişee, impuse de aceeaşi literatură comandată ideologic. Dur şi intransigent, comunistul ascunde nebănuite rezerve de gingăşie. Lică Cozmin, spre exemplu, cel mai rigid şi, probabil, cel mai important pacient din sanatoriu (activitatea sa s-a desfăşurat în imediata apropiere a „tovarăşei" Ana Pauker), pentru care nu există nimic în afara principiilor luptei de clasă, îi povesteşte lui Curta cum, închis de reacţiune pe vremea luptei ilegale în

Scanned with OKEN Scanner

celula morții, suportă cu stoicism bătăile și tortura, dar se înduioșează peste măsură din pricina unei păpădii: „Mi-am înțepat o pleoapă, apoi cealalaltă, mi-am frecat ochii pînă ce am putut aduna pe o cîrpă ruptă din cămașă puțină umezeală, și i-am dat florii lacrimi și floarea a scăpat." Selecția personajelor se face și ea în conformitate cu procentajul oficial de reprezentanță a categoriilor populației în aparatul de partid: Ștefan Pintică e tînărul activist de la țară, cumsecade și sufletist, evadînd periodic din sanatoriu pentru a-și ajuta tovarășii în urgentarea colectivizării; Costache (fost combatant în Spania), Olariu și Mărăscu, activiști vechi, din ilegalitate, reprezintă proletariatul; Isaac Landesman e un subtil intelectual evreu, cîtă vreme Forgaș e fiul unui revoluționar maghiar de anvergură internaționalistă (participant la revoluția din Ungaria și la războiul civil din Rusia) ce își povățuiește, înainte de moarte, fiul: „Ferdinand, orice s-ar întîmpla cu tine, să nu-ți pierzi încrederea în comunism". Nu lipsește din tablou nici activista fiică de moșier, care și-a renegat propria clasă pentru un traseu revoluționar veritabil. După o viață plină de privațiuni (stă în închisori — unde naște un copil — șapte ani, i se interzice să se mărite cu tatăl fiului ei, vechiul revoluționar Costache, acum suspect de trădare etc.), Cecilia Craia are parte, înainte de a ajunge în sanatoriu, de un episod, pe cît de apoteotic, pe atît de neverosimil: exclusă, totuși, ca fiică de moșier din partidul „căruia eu îi închinasem toată averea și viața", este instalată de către tovarăși într-o vilă la șosea, unde va avea bucuria să-și revadă propriul copil (devenit băiat mare) supravegheat de o bonă și hrănit — supremă dovadă a omeniei partinice — cu lapte de vacă: „în curtea mare, spațioasă, ca un parc, o vacă păștea liniștită. Erau anii de secetă, tovarășii avuseseră grijă ca pruncul meu să nu ducă lipsă de lapte". Dacă în prima parte a cărții Curta are mai degrabă un rol pasiv, de trezorier al poveștilor celorlalți și de rezonator al unor acțiuni ce reproduc, la scară mică, lupta de clasă din lumea de jos (se fac ședințe de partid, sînt completate dosare, se pregătesc excluderi etc.), în partea a doua el este, în deplinul sens al cuvîntului, protagonist. Între cele două părți stă un interval de timp cu o durată neclară (informațiile narative variază, doi sau patru ani), perioadă în care Curta, după ce e dus de securitate la o anchetă, nu mai vorbește. Episodul are, fără îndoială, o investitură simbolică: pentru a transforma în literatură depozitul de viață al cărui trezorier este, scriitorul e dator să străbată un spațiu al izolării, cu semnificație de moarte simbolică. Din această recluziune primenitoare, Curta se trezește în îndemnurile sorei Aneofița (o femeie voluntară reprezentînd — în codul transparent al simbolurilor narative — voința primară de viață) de a trece la scris. Din acest moment, Curta începe redactarea romanului său, conceput ca o mărturie amplă, fidelă, ce să înglobeze — fără intervenții — confesiunile tovarășilor de suferință. Scriind, însă, Curta devine — din perspectiva puterii — un dușman activ, el depășește categoria suspecților; drept urmare, într-o zi de Paști (se mizează, din nou, pe simbolistica morții și învierii), scriitorul e luat de Securitate, torturat și anchetat de un colonel ce se recomandă Civilul. El este cel care îi dezvăluie Scriitorului stupefianta, teribila măsură pe care puterea a adoptat-o în privința literaturii: lăsîndu-li-se libertatea de exprimare (fiind chiar încurajate în acest sens), cărților li se interzice accesul la marele public. Ele vor constitui, în schimb, proprietatea exclusivă (Biblioteca) aparatului represiv, dînd anchetatorilor „firele acestei lumi potrivnice". Din purtători ai unei justiții imparțiale, scriitorii sînt astfel constrînși să devină torționari: scriitorii, explică Civilul, „au meritul imens — uneori, împotriva voinței și dorinței lor — de a aduce în discuție lucruri pentru care, altfel, noi ar trebui să pierdem ani întregi și resurse materiale și umane fantastice..." După această întrevedere (ce constituie, fără îndoială, momentul de vîrf al romanului, paginile de veritabilă literatură), Curta va găsi, totuși, resursele interioare de a-și încheia romanul. După cîteva pagini, se încheie și romanul lui **P. S.**, dar, din păcate, prin apelul la o soluție narativă facilă: Petre Curta pleacă, împreună cu bătrînul Visalion, să caute floarea vieții. Înscriindu-se în proza obsedantului deceniu, dar apărut într-un moment în care resursele ei par să fie epuizate, romanul are parte de un neașteptat succes de public și de o foarte bună (entuziastă) receptare din partea criticii. În bună măsură, explicația se află (ca și în cazul romanului lui Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pămînteni*, apărut în același an) în mentalitatea zilei, nerăbdătoare să primească de

Scanned with OKEN Scanner

la literatură cîte ceva din adevărurile tabuizate de putere. Între aceste adevăruri ascunse se află, desigur, şi biografiile — cu un coeficient ridicat de senzaţional — ale membrilor de partid situaţi în vîrful piramidei. Chiar dacă se declară, programatic şi explicit, o carte a adevărului (prezentînd, în acest sens, similitudini cu romanele lui A. Buzura), *Biblioteca...* e constrînsă să rostească doar jumătăţi (ori sferturi) de adevăr şi acelea reclamînd, pentru protecţie, veşminte mincinoase. Prejudiciile sînt însemnate nu numai din punct de vedere social, ci şi în plan strict literar: pe lîngă utilizarea (semnalată deja) a clişeelor provenite din subliteratura de propagandă, sînt ignorate (din dorinţa de a spune mult, senzaţional şi răsunător) unele dintre legile de bază ale compoziţiei romaneşti: verosimilitatea, necesitatea şi polifonia. Din aceste cauze, *Biblioteca...*, care avea şansa (mai cu seamă prin paginile din a doua parte) să fie un mare roman, rămîne o carte semnificativă pentru eşecul literaturii române ieşită să înfrunte dictatura comunistă, făcînd întotdeauna compromisuri care s-o facă plăcută temutului Civil. Comparată adesea cu *Cina cea de taină* (1984), romanul următor al autorului, în măsura în care amîndouă ating o problematică politică delicată, *Biblioteca...* se înrudeşte, de fapt, în opera lui S., cu *Ochiul şi marea* (1989). Filiaţia e mai degrabă aluzivă, ca într-o şaradă propusă cititorului cu simţ detectivistic (să nu uităm că autorul e consacrat, totuşi, de literatura poliţistă pe care a scris-o). Aici sînt prezente două dintre personajele din *Biblioteca...* (Stamate şi Ghideon), iar personajul principal, Ionas Aron, un tînăr amnezic crescut prin orfelinate, pare să fie chiar fiul lui Curta, prezent el însuşi — fără identitate — în prologul romanului: un bolnav părăsind sanatoriul cu caietele sub braţ.

EDIŢII: *Biblioteca din Alexandria*, Bucureşti, 1980; Bucureşti, 1992.

REFERINŢE CRITICE: M. Iorgulescu, *Ceara şi sigiliul*, 1982; G. Dimisianu, *Lecturi libere*, 1983; I. Vlad, *Lectura romanului*, 1983; M. Odangiu, *Romanul politic*, 1984; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, I, 1985; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, I, 1988; M. Lovinescu, *Posteritatea contemporană. Unde scurte*, III, 1994.

S.C.

BIETUL IOANIDE — Roman de G. Călinescu. A fost elaborat între 1947 şi 1949 şi publicat în 1953, cînd a stîrnit mari şi aprinse controverse.

Ca romancier, G. C. s-a revendicat în mod hotărît de la un spirit al clasicismului, ceea ce ar vrea să spună, între altele, că i-ar fi rămas pe de-a-ntregul străină acea „mistică a evenimentului", ce caracterizează îndeobşte pe scriitorul român, şi că ar fi simţit, în schimb, o foarte puternică propensiune pentru „a formula universalul", pentru elaborarea unor tipologii umane, ştiut fiind faptul că „toată plăcerea unui spirit clasic" constă de fapt „în a nu întîlni niciodată ineditul", în „a rămîne mereu în tipic". Şi, totuşi, nu s-ar putea spune că, în *Bietul Ioanide*, scriitorul rămîne cu totul imun la ceea ce el numeşte „mistica evenimentului"; e adevărat, G. C. pare preocupat, aici, în primul rînd de un studiu al caracterelor şi de clasificări morale, dar romancierul reuşeşte totodată să alcătuiască o cronică a vieţii politice româneşti din preajma celui de al doilea război mondial (mai precis, din anii 1938-1941). Or, sub acest din urmă aspect, romancierul recurge în chip copios la tehnicile consacrate ale romanului de senzaţie, ale epicii de foileton („am rezolvat totul într-un epic de fasciculă", se destăinuie el). Eugen Simion vorbeşte, cu bună dreptate, în acest sens, despre „o naraţiune poliţistă cam tenebroasă", care preia cîteva dintre convenţiile curente ale genului („conjuraţii asasinează cu stilete furate dintr-un muzeu, se întîlnesc în cavouri, umblă deghizaţi în sutane şi fac presiuni morale asupra unor indivizi slabi şi inofensivi ca Sufleţel, Hagienuş" etc.). În creionarea personajelor, G. C. este însă, cum am mai arătat, un spirit clasic, pentru care fundamentale sînt nu atît valorile individualului, cît categorialul; este de remarcat însă şi gustul pentru caricatură, pe care G. Călinescu îl aduce în această ordine, ceea ce ar putea semnala o anume alunecare a dominantei clasice în direcţie barocă. La G. C. — arată, astfel, N. Manolescu — „avem de-a face cu caricaturi ale umanităţii, nu cu indivizi morali în sensul acordat cuvîntului de însuşi G. C.". Prin aceasta, consideră criticul amintit, „*Bietul Ioanide* e un muzeu baroc şi un exerciţiu de stil". Mai aproape de o viziune clasică, decît de una barocă, este însă romancierul în modul în care abordează cele două teme majore ale acestei naraţiuni: eternul feminin, pe de o parte, şi

Scanned with OKEN Scanner

creația spirituală, pe de alta. În ceea ce privește tema eternului feminin, experiența cea mai consistentă o are, în roman, chiar protagonistul, arhitectul Ioanide. Eroul iubește plural, nu însă și confuz, el avînd tot timpul în minte, cu maximă claritate, o clasificare cvasi-științifică a formelor erosului. Astfel, Elvira „întrupează pe Junona, adică familia, pasiunea conjugală" (E. Simion); alături de aceasta trebuie menționată Erminia, în care Ioanide vede o logodnică eternă, iubita mistică, femeia al cărei rost este acela de „a converti energiile spirituale ale omului". Sultana — fiica focoasă a armeanului Safarian Manigomian — ar ilustra o altă dimensiune a feminității, senzualitatea pură: „Sultana — consideră Eugen Simion — e ipostaza pasiunii agresive". În sfîrșit, prin Ioana — fata Doamnei Valsamaky-Farfara — s-ar exemplifica „ideea lui Gide despre feminitatea amorală". Viața sentimentală a lui Ioanide poate așadar părea îndeajuns de complicată; ea nu este însă nici redundantă, nici dezordonată, reflectînd preocuparea de clasificare a unui spirit clasic. Cît privește tema creației spirituale, aici se cuvine menționată, înainte de toate, distincția tipologică pe care o face Ioanide între artiștii „metafizici", pe de o parte (creatorii, adică, marcați de o foarte puternică propensiune a abstragerii din contingent), și „fenomenalii", pe de alta (cu alte cuvinte, spiritele ancorate în imediat și în sfera vieții practice). Dacă prima categorie este ilustrată îndeobște de Ioanide însuși (care nu are nici măcar deprinderea de a citi ziarele și care nu prinde de veste nici măcar că a fost declanșat marele război), din cea de a doua ar face parte nu numai simpli executanți (de felul meșterului Butoiescu-Botticelli), ci și artiștii de oarecare dimensiune (cum este și arhitectul Jean Pomponescu, căruia nu îi este indiferentă demnitatea de ministru). Interesant este faptul că, pentru G. C., atitudinea față de „metafizicieni" este oarecum contradictorie; fiindcă, deși, pe de o parte, este cît se poate de evidentă simpatia pe care scriitorul o nutrește pentru această categorie, pe de altă parte, din perspectivă strict ideologică, el se simte obligat să o condamne. Astfel, în perfectă conformitate cu ideologia oficială, în *Bietul Ioanide* Istoria va pedepsi întotdeauna pe aceia care nu vor să o ia în seamă. Ca structură și ca modalitate stilistică, *Bietul Ioanide* pleacă de la premisele romanului tradițional, de tip balzacian; critica a pus însă în evidență o anume tendință spre ludic și spre o literatură de tip metaficțional, ce constituie de fapt o marcă a modernității.

EDIȚII: *Bietul Ioanide*, București, 1953 (ed. a II-a, 1965; alte ediții: 1967, 1971, 1975, 1980, 1986)

REFERINȚE CRITICE: N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, 1974; I. Bălu, *G. Călinescu*, 1970; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, I, Realismul, 1988; S. Damian, *G. Călinescu, romancier*, 1974; Id., *La ora 12 ziua. Eseu despre romanele lui G. Călinescu*, 1995; P. Georgescu, *Polivalența necesară*, 1967; N. Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, I, 1980; D. Micu, *G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos*, 1979; E. Simion, *Scriitori români de azi*, II, 1976; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, I, 1985; A. Selejan, *Literatura în totalitarism (anul 1954)*, 1996.

L.P.

BISERICA NEAGRĂ — Roman de A. E. Baconsky. Textul se păstrează în două variante manuscrise: un caiet, datat 8.VIII. 970, și un al doilea caiet, cu mici modificări, datat 16.X.971. O dactilogramă a acestuia a fost depusă la editură, însă romanul nu a fost publicat în țară în timpul vieții scriitorului, din rațiuni de cenzură fiind tipărit mai întîi în Germania (1976). După revoluție, a apărut în A.E. Baconsky, *Scrieri*, vol. II, *Proze*, Ediție îngrijită, note, cronologie și bibliografie de Pavel Țugui. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Cartea Românească, 1990.

Biserica neagră este unul din puținele texte „de sertar" din perioada comunistă, cenzura timpului refuzând să-l publice din cauza mesajului său alegoric subversiv. Romanul este o antiutopie a societății totalitare, în tradiția unor mari cărți ale secolul nostru: *Noi* al lui Evgheni Zamiatin, *Cevengur* al lui Andrei Platonov, *1984* al lui George Orwell, *Brave New World* al lui Aldous Huxley. După 1989, și la noi au apărut cîteva cărți distopice: *Al doilea mesager* al lui Bujor Nedelcovici, *Perimetrul zero* al Oanei Orlea (amîndouă publicate inițial în Franța), *Gulliver în țara minciunilor* al lui Ion Eremia și *Adio, Europa!* al lui Ion D. Sîrbu. Ca și utopia, antiutopia este construită prin mecanismul reducerii la absurd. Din paleta complexă de tonuri intermediare ale realității, utopia preia doar nuanțele pozitive și imaginează o lume perfect „albă", fără umbre, iar

Scanned with OKEN Scanner

antiutopia selectează aspectele negative, imaginînd o lume „neagră", fără lumină. Cele două imagini sînt extremele scării axiologice, punctele de reper moral prin care este judecată o anumită societate. Cel mai instructiv exemplu în acest sens sînt *Călătoriile lui Gulliver*, personaj care ajunge întîi într-o Anglie descrisă alegoric drept lilliputană (antiutopie), iar apoi într-o Anglie tratată drept urieşească (utopie). În acelaşi raport de simetrie inversă se află viziunea distopică a lui **A. E. B.** faţă de viziunea utopică promovată de ideologia comunistă. Romanul răstoarnă punct cu punct sloganurile propagandei oficiale şi imaginează o lume anamorfotică, în care ceea ce personajele „oficiale" proclamă drept progres şi ascensiune este resimţit de protagonist ca scufundare şi involuţie. *Biserica neagră* nu face parte din categoria, mai răspîndită, a contrautopiilor „scientiste", ci din a celor „poetice", fiind în continuitate stilistică cu *Echinoxul nebunilor*. Într-un oraş neprecizat de pe malul mării (atmosfera nebuloasă şi stranie a spaţiilor maritime este o constantă a prozei lui **A. E. B.**) se reîntoarce după o lungă absenţă un bărbat care îşi petrecuse tinereţea în ţări străine. Protagonistului nu i se pronunţă niciodată numele, cum de altfel nici unul din personaje nu are o identitate civilă, ci este desemnat printr-o trăsătură dominantă: Bătrînul profesor, Paracliserul, Groparii, Sordidul, Generalul, Proprietăreasa, Fosta dansatoare, Fratele, Personajul auster, Servitoarea, Dumnealor etc. Acest regim nominal păstrează lumea livrescă într-o imprecizie generică, fiind un indice că romanul se vrea citit în cheie alegorică. Oraşul este luat treptat în stăpînire de către Liga cerşetorilor, societate avînd drept lăcaş principal de cult Biserica Neagră. Din figuri marginale, cerşetorii devin o clică dominantă, care îşi impune propriul mod de viaţă tuturor celorlalţi locuitori. Spre exemplu, celor mai înalte personaje din noua ierarhie li se aruncă, drept gest suprem de respect, cîte un bănuţ în pălăria întinsă; hainele noii protipendade, făcute din cele mai bune stofe, sînt croite din petice şi au un aspect studiat şleampăt etc. Totul este o ironie acidă la adresa complexelor defulate ale lumpen-proletariatului care, prin revoluţia socialistă, nu a făcut decît să preia privilegiile foştilor aristocraţi şi să le maimuţărească blazonul. Parabola instalării comunismului este extrem de străvezie şi, chiar dacă romanul nu este cu cheie (personajele nu trimit la cutare sau cutare figură reală, ci la *tipurile* umane ale noii societăţi: fanaticul, aparatcicul, parvenitul, delatorul, opozantul etc.), el urmăreşte în mare firul istoric al socialismului românesc. Astfel, înspre finalul romanului, în sînul Ligii are loc o mişcare reformistă, prin care partizanii liniei dure sînt înlăturaţi de reprezentanţi unei linii noi, totul trimiţînd imediat la schimbarea tactică a regimului Dej cu regimul Ceauşescu. Simbolic, deşi este născut în oraş, protagonistul rămîne totuşi un străin. El joacă rolul personajului martor, venit din afară, care asistă lucid şi relativ detaşat la metamorfoza celor din interior, la rinocerizarea pe care aceştia nu pot sau nu vor s-o conştientizeze. Într-o lume pe dos, el reprezintă un punct de reper, care permite determinarea temperaturii morale a celor din jur. Instrumentul nu rămîne însă intact, fiindcă suferă la rîndul său influenţa dezumanizantă a mediului. După o încercare ratată de evadare din oraş, la bordul unui vapor de pe care se reîntoarce înot pe ţărm, el se lasă impasibil în voia destinului pe care i-l croieşte Liga. Astfel, este numit rînd pe rînd administrator al cimitirului de pe lîngă Biserica Neagră, gropar de noapte, participant la orgiile nocturne ale ierarhilor şi, în sfîrşit, preot la oficierile nocturne. Deşi aceste slujbe sînt prezentate de Ligă drept un progres în ierarhia cerşetorilor, protagonistul le resimte ca o decădere din condiţia sa umană: i se repartizează locuinţe tot mai mizere, poartă haine tot mai proaste, muncile sînt tot mai degradante, sfîrşeşte prin a primi şi nu a da de pomană. Răsturnarea de sens axiologic specifică antiutopiei este evidentă: în loc să-şi perceapă destinul ca pe o înălţare în Olimp, personajul trăieşte o coborîre în Styx. El intră tot mai mult în stări de apatie, absenţă şi inerţie, lăsîndu-se manipulat de sistem. În fond, este supus unei alienări, al cărei scop este transformarea lui într-un „cerşetor" (citeşte: „om nou"). Instrumentul prin care Liga dirijează chimia alienării este *falsul*. Societatea cerşetorilor este o lume orientată după valori factice: „Elan, abnegaţie, spirit pătrunzător, hotărîre, clarviziune şi multe asemenea cuvinte trebuiau să devină podoabele viitoarei mele activităţi." Societatea surogat este evident o parabolă a comunismului, în care ideologia are pretenţia de a înlocui realitatea. În

Scanned with OKEN Scanner

Scrisoare către conducătorii Uniunii Sovietice, Soljeniţîn sublinia că obligaţia de a simula credinţa într-un sistem fals este distructivă pentru spirit, dezaxarea fiind chiar scopul educaţiei ideologice. Protagonistul romanului lui **B.** observă cum vidul formelor îi ruinează reperele şi fiinţa interioară: „O falsă încredere, o falsă temeinicie, o falsă speranţă, o falsă certitudine. Eu însumi devenisem într-o anumită măsură fals." Liga îi răpeşte progresiv viaţa privată, singurătatea, identitatea, pentru a-i construi insidios o altă biografie. Astfel, eroul este confruntat cu un individ care, pretinzînd a fi fratele său, îi inculcă amintirile unui trecut ce nu îi aparţine, îi reinventează de fapt viaţa, în vederea unui transfer de personalitate: „Erau plăsmuiri streine, fapte şi întîmplări pe care nu le trăisem niciodată dar le-aş fi putut trăi, mi se păreau din ce în ce mai fireşti, mai plauzibile, şi simţeam cum îmi forţează memoria încercînd să pătrundă, să devină ale mele, uzurpînd adevărata mea viaţă de altădată." Atunci cînd se revoltă împotriva lentei spălări a creierului la care este supus şi Liga vrea să-l aresteze, protagonistul se salvează luînd locul unui clopotar mort, deoarece sistemul nu deosebeşte indivizii iar persoanele sînt pentru el interschimbabile. Însă viziunea „de lemn" a noii Biserici sfîrşeşte prin a-i provoca un clivaj interior, eroul simţind cum altcineva începe să trăiască în el, un alter ego laş şi ticăloşit, pregătit pentru compromisuri. În faţa emergenţei „omului nou", vechiul eu adoptă o atitudine disperat-cinică: „Ticăloşiţi-vă pînă în măduva oaselor dacă, în această existenţă de netrebnici, ingenuitatea noastră găseşte un antidot împotriva marasmului. Fie-vă greaţă de cuvintele frumoase — bacili ai imbecilităţii! Scuipaţi-le! Trăiţi într-un mediu toxic pentru ca teniile ce se oploşesc printre voi, să moară! şi să muriţi voi înşivă dacă veţi deveni tenii!" **A. E. B.** diagnostichează corect maladia morală a comunismului, văzînd în ideologie neantul central pe care se sprijină întreg regimul. Cîţiva ani mai tîrziu, într-un pătrunzător eseu politologic, *Originile intelectuale ale leninismului*, Alain Besançon se va apleca asupra acestui paradox, arătînd că marxismul îşi datorează forţa de atracţie faptului că, fără a fi nici ştiinţă, nici filosofie, nici religie, îmbină aceste trei domenii într-un mod ilicit dar eficace. Mai exact, ideologia ia naştere prin investirea ştiinţei (a ideii de cunoaştere) cu încărcătura afectivă a credinţei. Marxismul este o religie pe dos, care, deşi se pretinde atee, foloseşte acelaşi mesaj ca şi creştinismul, dar înlocuieşte transcendentul cu imanentul, spiritul cu materia, Dumnezeu cu omul. Or, cu o bună intuiţie, **A. E. B.** îşi construieşte contrautopia comunistă folosind o imagistică escatologică, ce deconspiră impostura ideologiei comuniste. Societatea cerşetorilor este o biserică neagră, unde se oficiază liturghii pe dos, orgii sexuale, exact după cum ereticii secolului al XVII-lea participau la slujbe negre. În biserică, în locul lui Christos crucificat tronează un bust de ipsos reprezentînd un bătrîn cu mustăţi enorme, care e desigur Stalin în postura de Dumnezeu Tatăl. Societatea cerşetorilor parodiază un ordin franciscan, atît în aspectul mimat sărac, cît şi în mesajul centrat pe virtuţi teologale adaptate scopului propagandistic: „Prin umilinţă şi milostenie vom elibera lumea!", „Umilinţa ca mod al disciplinei interioare". Maimuţărind euharistia, ei distribuie pîine şi vin acru şi intonează cîntece în genul imnurilor religioase. Groparii sînt mari preoţi, ce ţin slujba funerară pentru vechea societate (înmormîntîndu-i deci pe oponenţi) şi botezul pentru omul nou. Dominaţia cerşetorilor este pentru gîndirea mitică un simptom escatologic, al răsturnării sociale ce anunţă sfîrşitul lumii (Dostoievski vedea în omul-divinitate propovăduit de nihilismul ateu imaginea lui Antihrist). Întreg romanul este apăsat de o surdă angoasă apocaliptică („întunericul se lăsa asupra ţării"), pe care cerşetorii o întreţin deliberat pentru a putea inculca un mit mesianic, al salvatorului de clasă. Alain Besançon a analizat structura gnostică a propagandei comuniste, în care societatea burgheză corespunde lumii întunericului guvernate de Demiurgul cel rău, societatea comunistă corespunde lumii de lumină guvernate de un Dumnezeu transcendent, iar tovarăşii sînt iniţiaţii care aduc gnoza salvatoare (marxismul). Gnostică este şi atitudinea existenţială cinică adoptată de protagonist: pentru a elibera sufletul pur din cloaca materiei, diferitele secte experimentaseră două căi opuse dar identice în rezultate, fie cea a ascetismului complet (ca refuz de a lua contact cu tentaţiile acestei lumi rele), fie cea a orgiilor (ca modalitate de a arde, de a consuma toate tentaţiile cărnii care ne ţin legaţi de materie). Ca şi *Echinoxul nebunilor*,

Scanned with OKEN Scanner

titlul *Biserica neagră* este, prin urmare, un oximoron care deconspiră registrul inversat al imaginilor religioase folosite de ideologia comunistă. Spre deosebire însă de *Echinoxul nebunilor*, unde atmosfera halucinantă are o consistență proprie, în *Biserica neagră* fantasticul este sugrumat de intenția parabolică. Lumea imaginară nu se mai desfășoară după propriile ei legi imanente, ci pretinde să fie mereu citită în transparență. De aceea, ficțiunea nu reușește să-l „prindă" pe cititor, evaporîndu-se rapid din fața referentului metaforic. Romanul este de fapt o meditație autobiografică mediată, o reflecție în cod alegoric asupra propriului destin. Prin lentila deformantă a ficțiunii, lentilă ce urmărește devierea atenției cenzurii (atît cea socială, cît și, poate, cea interioară), **A. E. B.** pare a-și judeca trecutul din perioada stalinistă, pe care îl repudiază în această a doua parte a vieții și a creației. În protagonist, el reface și încearcă să conștientizeze mecanismele sufletești de dedublare care permit coabitarea neaderenței și a revoltei cu acceptarea și compromisul și care au drept consecință căderea în apatie și marasm. Fără să ducă luciditatea autodemascatoare pînă la specia mărturisirii ispășitoare, romanul este o analiză psihologică (încercare de autoînțelegere) în regim indirect a condiției de marionetă la care este redus omul într-un sistem totalitar.

EDIȚII: *Biserica neagră*, ediție îngrijită și *Cîteva lămuriri* de Pavel Țugui, București, 1995.

TRADUCERI: *Die schwarze Kirche*, Roman, Ins Deutsche übertragen von Max Demeter Peyfuss, Berlin, Frankfurt/M., Wien, Verlag Ullstein, 1976.

REFERINȚE CRITICE: Dr. Traude Waas, în „Der öffentlich Bedien stete", nr. 6, 1977; Hansjörg Graf, în „Frankfurter allgemeine Zeitung", nr. 174, 30 Juli 1977; G. Omăt, în „România literară", XXIII, nr. 23, 1990; E. Simion, în „România literară", nr. 23, 1990; L. Malița, în „Apostrof", I, nr. 2, 1990; Fl. Manolescu, în „Luceafărul", nr. 26, 1990; G. Vulturescu, în „Poesis", I, nr. 7, 1990; N. Manolescu, în „România literară", nr. 38, 1990; L. Papadima, în „Contrapunct", I, nr. 39, 1990; I. Vlad, *Lectura prozei*, 1991; C. Cubleșan, în „Steaua", nr. 2-3, 1991; N. Mecu, în „Viața românească", nr. 6, 1991; Marco Cugno, în „Viața românească", nr. 9, 1991; V. Ierunca, *Subiect și predicat*, 1993; M. Popa, în „Steaua", nr. 4-5, 1994; Alex. Ștefănescu, în „România literară", „nr. 38, 1995; D. Flămând, *Dicționarul scriitorilor români*, (coord. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), vol. I, A—C, 1995.

C.B.

BLĂNURILE OCEANELOR — Volum de poezii de Virgil Teodorescu, publicat în 1946. Este cartea de debut a poetului. (În același an a apărut și volumul de poezii *Butelia de Leyda*, de aceeași factură suprarealistă.) Sub titlul *Blănurile oceanelor și alte poeme*, aceste două culegeri au fost reeditate în 1969, incluzîndu-se și texte din placheta scrisă în colaborare cu Gellu Naum, *Spectrul longevității. 122 de cadavre* (1946), versurile în limba franceză din „caietul Infra Noir", *Au lobe du sel (La lobul sării*, 1947) și, tot în franceză și în aceeași serie „Infra Noir", poemul în proză *La provocation (Provocarea)*, 1947. Din sumarul culegerii din 1969 mai fac parte poeme din creația post-avangardistă a autorului atestînd o ruptură față de această epocă de tinerețe prin „clasicizarea" formală și supunerea la imperativele sloganurilor ideologice ale momentului (v. vol. *Scriu negru pe alb*, 1955; *Drepturi și datorii*, 1958; *Semicerc*, 1964; *Rocadă*, 1966; *Corp comun*, 1968). O secțiune a culegerii, *Din periodice și inedite*, recuperează versurile din anii experiențelor avangardiste (1931-1947). Poeme din *Blănurile oceanelor* (1945) au fost reținute și în antologia *Poezie neîntreruptă* (1976) și în „ediția îngrijită de autor" în 1983, *Cît vezi cu ochii*.

Produs tipic suprarealist, *Blănurile oceanelor* își afirmă din primele pagini adeziunea programatică la avangarda literară, preluînd citate definitorii din precursori ca Rimbaud („Poezia nu va mai ritma acțiunea, ea va fi înainte"), Lautréamont („Poezia trebuie făcută de toți, nu de unul") sau Novalis („Nimic nu e mai poetic decît tranzițiile și întîlnirile eterogene"). Energicul poem-manifest ce prefațează volumul schițează, la rîndul său, un proiect poetic în care se contopesc principalele aspirații și exigențe ale „frumuseții convulsive" suprarealiste, vizînd și o totală eliberare a omului: „Urăsc tot ce amenință mersul amenințător al omului spre libertate/ Urăsc cuvintele care trădează revolta/ Urăsc îngrozitoarea trădare a poeților/ Urăsc limitarea dorințelor tumultuoase/ Poetizarea naturii poetizarea acestui cataclism liniștit"... Acest programatism transpare în numeroase versuri ce explicitează tehnica imagismului suprarealist înainte de a o practica în vederea „perturbațiunii" ordinii realului și a substituirii ei cu un univers de proiecții onirice revelatoare:

Scanned with OKEN Scanner

„Obiectele vor căpăta pierduta lor semnificație/ Agresiva revoluționară patină/ Pe care o au în ele ca o trapă ascunsă/ Inegalabilul lor salt mortal/ Va rupe în fîșii aerul care le înconjoară/ Femeile vor găsi în locul rochiilor cuiburi de viespi/ în locul cearceafurilor nupțiale penițe și crapi.../ în locul gurii un golf cețos/ în locul canalurilor vor fi primele harfe". Cînd trece la „fapte", descoperim că obsesia fundamentală ține de *erosul transfigurator* dar și, ca să zicem așa, *desfigurator,* deschis spre o perspectivă apocaliptică. Sentimentul iubirii este adesea, ca la un Paul Eluard, generator de pure viziuni onirice în care lumea cunoaște infinite metamorfoze: „Tu ești femeia în care se deschide visul/ Ca o enormă plantă de apă/ în care oasele lustruite sînt ace de cusut/ Blănurile oceanelor pentru totdeauna", „Dragostea noastră va desface peste oraș flore luxuriante", „Numele tău începe cu roza vînturilor". Nu mai puțin frecvente sînt însă imaginile de coșmar, sub semnul unui „eros apocaliptic" (N. Balotă): „delirul meu se sparge de picioarele tale cu un zgomot asurzitor/ .../ Sticlele naufragiilor sînt pline de sînge/ Mai violet decît pieptenul tău/ Cu care ai pieptănat florile și incestul", „în numele tău surprinzător de limpede se cer țigări și hărți de cristal/ și ruginesc cuiele bătute înăuntru/ și fantomele asasine își pregătesc pumnalele/ Prin coridoarele lungi ale somnului"... Ceea ce poetul numește „hipnoticele dezastre" face parte din recuzita imaginarului suprarealist; un exemplu poate fi poemul *Alternativele sînt de diamant:* „Pe spinările galbene pisicile conduc lepra/ Vehiculele sînt invadate de plante/ și pericolul naufragiului plutește deasupra hergheliilor/ Femeile de cinci ori mai mari decit în realitate au în păr omizi variat colorate". Un anumit calcul al efectelor, o dirijare conștientă a construcției coșmarului sînt destul de ușor vizibile în versuri abia disimulat „programatice": „Dacă aș cădea ți-ai muia unghiile în coșmarul nocturn", sau: „colțuroasa ciocnire dintre somn și metal/ dintre hohot și întuneric". În schimb, o poezie ca *Aruncătorul de bumerang,* una dintre cele mai unitare din volum, înscrie organic, într-o țesătură descriptiv-narativă deplin articulată, întreg „misterul" și stranietatea unei stări de spirit tensionate proiectate vizionar într-un fel de „emblemă cosmică" amintind de pictura lui Salvador Dali (N. Balotă): „Acest oraș sfîrșește cu marea/ Pe stînca cea mai înaltă a țărmului stă aruncătorul de bumerang/ și așteaptă noaptea cînd loviturile lui vor surprinde mai bine orașul/ .../ Aruncătorul de bumerang își încordează pulpele teribile/ și dintr-o dată arma trece prin ceața marină/ Cu zgomot ușor de fanfară muribundă/ El așteaptă cu brațul întins și după un timp/ Ea se întoarce din tenebroasa călătorie/ Cu fire de sînge sălbatică și proaspătă/ Aruncătorul de bumerang își încordează „pulpele teribile/ Pentru o nouă lovitură mai violentă/ Poate pentru ultima lovitură înainte de apariția aurorei". Asemenea compoziții sînt mai rare în *Blănurile oceanelor*, poetul preferînd în genere să distrugă coerența de suprafață a discursului, mizînd pe revelațiile spontane promise de „lumina imaginii", de unde și spațiul oarecum accidentat al textelor sale (o anumită intenție ordonatoare e prezentă, totuși, adeseori, seria asociațiilor fiind desfășurată în jurul unui nucleu verbal de o relativă stabilitate, într-o progresiune în sistem anaforic). Imaginile fragmentare de reală expresivitate nu sînt puține, și ele pot fi extrase din aproape fiecare pagină: „Te chem să privim cum cad și se sparg melcii/ Braț la braț/ Să privim împreună descompunerea prelungă a lunetelor/ în ochii exploratorilor", „Linia gîtului tău suliță otrăvită un copac prăbușit/ Sau viziera de sub care privesc/ Conturul bolnav al continentelor", „Nimeni nu va putea șterge gările ca niște fluturi mari/ închiși în lămpi", „Seara auzi prin lucruri centaurul cum umblă/ Să rupă ca pe o frunză conturul lor stricat", „Mă rătăcesc în tine/ Ca într-un velur sălbatec"... Nu lipsesc însă nici apropierile forțate de elemente, ce nu reușesc să genereze acea lumină revelatoare așteptată de suprarealiști, iar intervenția „programatică" a „doctrinarului literar, care aplică o anume formulă urmărindu-i lucid efectele" (Gh. Grigurcu) afectează nu o dată calitatea vizatei „frumuseți convulsive". Debutul liric al lui T. cu această carte rămîne totuși semnificativ pentru mișcarea suprarealistă românească din anii '40, în spațiul căreia poetul grefează — cum s-a observat — un program revoluționar pe o sensibilitate mai degrabă echilibrată.

EDIȚII: ***Blănurile oceanelor***, Cu două reproduceri de W. Paalen, București, 1945; ***Blănurile oceanelor și alte poeme***, București, 1969; ***Poezie neîntreruptă***, prefață de N. Balotă, București, 1976; ***Cît vezi cu ochii***, Ediție îngrijită de autor, București, 1983.

REFERINȚE CRITICE: Gh. Grigurcu, ***Teritoriu liric***,

Scanned with OKEN Scanner

1972; Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, 1968; E. Simion, *Scriitori români de azi*, 1984; I. Pop, *Avangarda în literatura română*, 1990.

I.P.

BLINDAJUL FINAL — Versuri de Angela Marinescu, publicate în 1981, la Editura Albatros din Bucureşti.

Pentru **A. M.**, fervoarea destrucţiei reprezintă o experienţă totală, devoratoare, rapace, trăită pe un plan de intensitate rece, calculată, în care voinţa atinge paroxismul nevrozei, unind firele, îndeobşte divergente, ale instinctelor şi cerebralităţii. Punctul de confluenţă îl reprezintă erotica, subiect obsesiv al majorităţii poemelor. „Mîinile cu care iubesc — notează poeta -/ sînt mîini de călău sau chirurg./ cu ele ridic un imn distrugerii./păcatul altoit pe sfîşietoarea minciună./ sînt mîini pe care le transform/ în instrumente de precizie maximă./ mîinile de pe creier." Esenţiale sînt, în aceste versuri atroce, dure, cizelate pînă la efectul de insuportabil, frecvenţa extatică a corporalităţii şi antifeminismul programatic al voluptăţii. Poeta exaltă „putinţa de a deveni tu însăţi/ izbindu-te cu faţa de piatra cenuşie", frenezia lucidă a disperării şi ritualul cotidian de „sinucidere" prin cuvînt. Versul are, în această percepţie a esenţelor negre, un rol determinant, desăvîrşind extaza pe care fiinţa precară nu are cum s-o atingă altfel. „...mă retrag în infern. — anunţă un poem — în infernul/ propriilor mele cuvinte./ aici, în ultima dintre aventurile posibile/ pe care le mai pot suporta/ fără să destram, fără să rup, fără să urlu./dar subminez fiecare înfăţişare/ fiecare mască, fiece umbră./ mă joc, sinucigîndu-mă." Ca, mai tîrziu, la Marta Petreu (*Poeme neruşinate*), sau — într-un registru mai înalt — la Magda Cârneci (*Haosmos*), poezia are, aici, rolul de a submina iluzia confortului existenţial, de a proiecta fiinţa în nelinişte, într-o zonă a combustiilor nedrămuite, unde psihologicul nu mai acţionează. De fapt, depsihologizarea existenţialului e programatică la **A. M.**, adepta unei „energii" a-morale, impermeabile la chemările comunului. „...energie, nu sentiment sau raţiune" — anunţă unul din primele poeme ale volumului, pentru ca, doar peste cîteva pagini, fluxul existenţial să fie identificat cu puterea de a înainta în malign, lăsînd orgolios în urmă binele: „Mă strecor pe furiş, stridenţa mea este aceea a preciziei./se cunoaşte ce pot să fac./pînă unde pot merge./ în rău. pînă la rădăcina răului, pînă dincolo de rău./ zguduindu-mi fiinţa. zguduind sfinţenia compactă." Prima consecinţă, sub aspect comportamental, o reprezintă abolirea tuturor convenţiilor, convenienţelor, elanul nietzschean al sfidării transcendenţei. „Cerul este strigătul ce trebuie sfîşiat" — scrie poeta -; în alt loc, destrucţia e identificată cu frenezia de a trece de tot ceea ce e organic, înspre hora extatică a artificialităţilor provocate: „în pragul forţei se destramă zidul simţurilor/ sîngele se încolăceşte jos, spiriduş cald./ şarpe negru. beznă de secole./ zîmbetul copilului îl văd izbind cuiburile înalte./ cînd muribundul nu mai poate horcăi, nici visa/ cuvintele îşi insinuează miturile înguste: sînge şi păr cu zgîrcenie./ atunci, tot ceea ce este artificial,/ izbucneşte." Sfidarea a tot ceea ce reprezintă abstracţiune reconfortantă pentru om are drept consecinţă umplerea cinică, nervoasă a poeziei cu materie, umilirea continuă, prin maculare, a „iluziei înalte" — ultima, de altfel — pe care o poate întreţine scrisul. „Materie. umbră deasă. te îndes în vers." — notează poeta -, pentru a vorbi ulterior de singura furie nobilă care mai există, şi anume furia prăbuşirii în concret. Undeva, într-un alt vers, întîlnim „sîngele neantului" (sintagmă unică în poezia românească, sosită, poate, dinspre Trakl sau Gottfried Benn). *„Euforia neagră"* a **A. M.** reprezintă, de fapt, dansul bezmetic al materiei suprasaturate de culoarea destrucţiei, a cenuşii şi a morţii. Vîrtejul negru absoarbe, frenetic, tot ceea ce există; motivul va fi reluat ulterior, nu din mimetism, ci din raţiunile unei rigori logice, inflexibile, de către Aurel Pantea (*Negru pe negru*). O altă consecinţă e însingurarea. La **A. M.**, ea vine din orgoliu, prin exacerbare, semnificînd atingerea unei intensităţi existenţiale insuportabile, accesibile doar celor puternici. De altfel, obsesia „puterii" traversează întregul volum, reprezentînd oarecum axul întregului sistem. Materia e, în acest sens, puterea sublimului de a se umili pe sine, din raţiuni cu totul altele decît cele clasic creştine, din recuzita cărora poeta preia, totuşi, înţelesul ascetic al vieţii ca biciuire de sine, ca autoflagelare pentru atingerea unui prag al concentrării metafizice în care umanul nu mai poate tulbura dansul crepuscular al materiei intrate în autodestrucţie: „Nu-ţi dori mişcarea.

Scanned with OKEN Scanner

/tot ce e mişcare/ înseamnă stare pe loc./ înseamnă neputinţă./ ţipătul doare în nemişcare./extazul este împietrit./soarele arde./fluturi grei se zbat rănindu-şi rădăcinile./ numai rădăcinile./ numai rană, fără suferinţă./ sînt stele pe care le cunosc. muzica spaţiului./ sînt sunete ce mă eliberează./ sînt spasme de o precizie metafizică./ nimic nu le poate opri. sînt flăcări ce nu ard." Se cuvine precizat, în final, că metafizica materiei intrate în autodestrucţie coboară — ca motiv cultural — din mitologia manierismului saturnian şi din aceea a maeştrilor alchimici, **A. M.** situîndu-se în această descendenţă şi prin insistenţa simbolică a postulării solarităţii ca astru tutelar al concretului intrat în frenetică dezagregare.

EDIŢII: *Blindajul final.* Versuri, Bucureşti, 1981.

REFERINŢE CRITICE: Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 9/1981; N. Manolescu, în „România literară", nr. 32/1981; Grete Tartler, în „România literară", nr. 45/1982.

Şt.B.

BUDILA-EXPRESS. Poezie de Alexandru Muşina. Publicată pentru prima dată, cu modificări impuse de cenzură, în volumul colectiv *Cinci,* Bucureşti, 1982. A devenit în scurt timp celebră şi autorul, lipsit de posibilitatea de-a o retipări în condiţiile tot mai vitrege ale ultimului deceniu comunist, a difuzat-o în copii xerox, greu de realizat, şi acestea, pe atunci. După căderea, în decembrie 1989, a regimului comunist, poezia a fost reluată, în forma ei originară, în volumul *Lucrurile pe care le-am văzut,* Bucureşti, 1992. S-a putut astfel constata că modificările din varianta cenzurată nu erau multe şi constau în înlocuirea unor termeni scatologici din partea a cincea a poeziei, parte cu un pronunţat caracter satiric (poezia are în total şase părţi: *Introducere, Senzaţie, Context, Defulare, Filtru* şi *Ilustraţie).* Peste un an, **A. M.** va include *Budila-Express* în *Antologia poeziei generaţiei '80,* Piteşti, 1993. Şi, în sfîrşit, cariera acestei scrieri înregistrează încă un episod, anume traducerea ei în limba franceză din iniţiativa Fundaţiei Culturale „Royaumont" şi publicarea ei la Paris, în volum separat, în 1994.

O realizare majoră din toate punctele de vedere, pe linia „poeziei ocazionale" (în sens goetheean), este poemul *Budila-Express* al lui **A. M.** Poetul vorbeşte aici despre un traumatism cu implicaţii existenţiale, despre o ruptură interioară, specifică de fapt unei întregi generaţii. Poezia se menţine tot timpul la nivelul experienţei de viaţă, astfel încît cititorul nu întîmpină nici o greutate în a recunoaşte unele detalii autobiografice, chiar dacă autorul le antrenează de obicei într-un joc al închipuirii cu efecte hazlii. Primele versuri comunică un sentiment al expulzării, al desprinderii de lumea fericită a boemei tinereşti, sentiment pe care poetul îl fixează în efigia unui celebru vers goethean din „ocazionala" *Elegie de la Marienbad:* „Am pierdut totul. Portarii hotelurilor/ Ne-au uitat, femeile fragede şi aristocrate/ Ne-au uitat, hamalii din gări ne-au uitat şi liftierii,/ Vînzătoarele de flori şi negustorii de nestemate,/ Ne-au uitat străzile, ne-au uitat casele albe/ Pe care urca iedera ruginie a vechii «la bella estate»". Tinereţea nu înseamnă însă numai boemă, ci şi cultură, poezie — valori la care poetul nu se mai poate întoarce decît cu mijloacele memoriei. El are conştiinţa omului învins, a omului nevoit să capituleze în faţa unei mulţimi nediferenţiate, anonime, gata să anihileze orice tendinţă excentrică şi orice personalitate. Regula necesităţii devine atotputernică, impunîndu-i o existenţă obligată, vulgară şi mai ales lipsită de individualitate. Exilat în realitatea cotidiană, poetul tînăr va descoperi adîncimile biologice ale vieţii, lipsa de spiritualitate, forţa obscură capabilă să-l transforme dintr-o fiinţă solară într-una saturniană: „Am descoperit cultul secret/ Al stomacului, sexului şi capului plecat, şi noi/ Am pătruns în catacombele realităţii,/ în subsolul paginii de ziar şi mai jos de subsol/ Acolo unde nu mai există decît/ Carnea şi timpul, senzorul obosit." Dar acest surghiun în lumea din afund înseamnă, de fapt, o altă naştere, o re-naştere într-o stare mai prejos de cea iniţială. De la nivelul ei, limbajul culturii, al erudiţiei, deşi impresionează plăcut ca o frumoasă amintire, devine „fără sens", altfel spus impropriu în raport cu noua condiţie socială şi existenţială a poetului. Însăşi poezia, o anumită poezie, aceea înţeleasă ca exhibare a unor nevoi sufleteşti, este luată în derîdere şi chiar repudiată: „Ei mă întreabă despre poezie, acea trebuinţă/ ţîfnoasă şi plină de ruşine a adolescenţei,/ Despre poezie, precupeaţă grasă şi care/ Ne-a luat pe nimic inimile de puştani şi le-a pus pe aţă,/ Despre poezie, cuvînt plicticos,/ Pe care

Scanned with OKEN Scanner

dicționarele-l mai pomenesc/ Din conformism și vocație inerțială". Refuzînd acest fel de poezie, pomenit în dicționare, autorul dorește, în realitate, să se elibereze de orice convenții preexistente și să transcrie cît mai exact cu putință un fapt autentic. Nici idealul său nu e lipsit însă, cum știm, de precedente istorice. Deși se menține tot timpul pe linia existenței sociale, neocolind chiar anumite accente etice, poemul lui **A. M.** oferă totuși cîteva posibilități de transfigurare a elementului personal, de înălțare spre o viziune arhetipală. Autorul nu insistă în această direcție, fiindcă nu o astfel de poezie vrea el să scrie, dar nici nu renunță cu desăvîrșire la aluziile mitice sau livrești. Acceptă, de exemplu, să echivaleze o experiență individuală, cum este prizonieratul său în viața cotidiană, cu mitul biblic al căderii din paradis: „Am pierdut totul./ în paradis, în clipa cea repede, în metalul închipuirii/ Nimic din noi n-a rămas". Același efect de înnobilare a faptului biografic îl au și analogiile pe care le stabilește cu situații asemănătoare descrise în literatura universală. Exilul poetului latin Ovidiu la Pontul Euxin constituie, de pildă, un posibil termen de comparație pentru experiența prin care trece el însuși în prezent. Vorbind despre noua lui viață „în ținuturile boreale,/ Dincolo de sciții cei îmbrăcați în blănuri", autorul se pune, pentru o clipă, în paralel cu destinul vitreg al poetului antic, dînd cazului său o dimensiune mai profundă, arhetipală. Sînt posibile și alte asociații de acest fel, dar nu ele fixează specificul acestui preafrumos poem, fiindcă tendința lui **A. M.**, ca și a celorlalți poeți „optzeciști", nu este de a se înălța spre un orizont al marilor semnificații transcendentale, ci de a-și îndrepta atenția spre nivelul de jos al existenței.

EDIȚII: *Cinci*, col., București, 1982; *Lucrurile pe care le-am văzut*, București, 1992; *Antologia poeziei generației '80*, Pitești, 1993; *Budila-Express*, Paris, 1994.

REFERINȚE CRITICE: E. Simion, în „România literară", nr. 42, 1982; M. Nițescu, în „Viața Românească", nr. 5, 1983; I. Moldovan, în „Familia", nr. 5, 1992; O. Soviany, în „Apostrof", nr. 5, 1992; Romanița Constantinescu, în „România literară", nr. 34, 1992; Al. Cistelecan, în „Vatra", nr. 11-12, 1992; Ioana Pîrvulescu, în „România literară", nr. 43, 1993.

Gh.P.

BUDULEA TAICHII — Nuvelă de Ioan Slavici; „Convorbiri literare" XIV (1880), nr. 3 și 4; în volumul *Novele din popor*, București, 1881. Geneza ei a fost pusă în legătură cu preocupările autorului pentru problemele învățămîntului din Transilvania, reflectate și în publicistica sa: școala românească are datoria să contribuie la apropierea tot mai accentuată a intelectualilor de popor pentru asigurarea rezistenței lui în fața politicii de deznaționalizare.

Izvorîtă din concepția luministă despre rolul oamenilor învățați în ridicarea economică, intelectuală și morală a satului, ilustrată și prin nuvela *Popa Tanda*, *Budulea Taichii* urmărește procesul formării unui astfel de om. Materia nuvelei se desprinde dintr-o situație caracteristică pentru Transilvania de după 1848, cînd sporește numărul și calitatea școlilor și liceelor românești, cînd crește numărul elevilor români înscriși la liceele maghiare sau germane. Pentru toți se puneau alternative precum ruperea de familii și transformarea lor în renegați prin uitarea limbii și obiceiurilor, prin înstrăinarea de popor sau, dimpotrivă, alăturarea de acesta și ridicarea lui prin cultură. Subiectul nuvelei este simplu și nu lipsit de o anumită tendință, altfel bine camuflată artistic. Huțu, fiul umilului Budulea, cimpoieșul din Cocorăști, este chemat de dascălul Pantelimon Clăiță să urmeze școala sătească, apoi îndemnat să meargă la școală în oraș pentru a ajunge învățător în sat și a-i fi de ajutor. Huțu se supune, răbdător și tenace. Ajuns la oraș, dorește să devină institutor și intră la gimnaziu, apoi să fie profesor și trece la seminar, de unde i se deschid toate căile spre înalte funcții ecleziastice; se hotărăște chiar să se călugărească, după modelul profesorului său. Cu toate aceste perspective, sfîrșește prin a se căsători cu Mili, una din fiicele dascălului Clăiță, și a se preoți; revine, astfel, printre ai săi, ilustrînd categoria luminătorilor satului. Finalul, cu Huțu lîngă patul în care se află soția și copilul, înfățișează o scenă în care toți protagoniștii sînt fericiți, iar cuvintele de încheiere devin emblematice: „Tu, Doamne, cu nemărginită înțelepciune ai întocmit lumea și frumoasă ne-ai lăsat-o nouă lăcaș de viețuire!" Nuvela are în bună măsură un caracter autobiografic; scriitorul n-a topit în nici o altă operă literară atîtea momente din propria sa

Scanned with OKEN Scanner

viață, pentru a dezvălui atitudini sufleteşti fundamentale. Exegeții au reliefat o seamă de similitudini între biografia sa şi întîmplări trăite de personajul narator sau de Huțu. Astfel, conformismul accentuat al lui **S.**, pe care el însuşi l-a sesizat, explică felul de a fi al lui Budulea fiul, „în care revine însuşi tipul moral al scriitorului" (T. Vianu). Dar aici autorul nu evocă memorialistic, ci realizează un model şi ar fi greu de tras o linie de demarcație între secvențele reale şi cele imaginate. Huțu, personajul principal, parcurge în nuvelă o ascensiune spectaculoasă, dar pe deplin meritată: pornit de la condiția cea mai umilă, ajunge mai tîrziu decît era firesc la şcoală. Învață cu sîrguință şi încăpățînare, îndură cu stoicism toate situațiile dificile, ascultă, numai aparent automat, toate îndemnurile, îşi modifică aspirațiile în fiecare etapă a devenirii sale pînă ajunge să i se deschidă perspectivele unei cariere strălucite, dar, în cele din urmă, se mulțumeşte cu o situație care se află la jumătatea drumului. Atîta vreme cît trebuie să învețe, îşi reprimă, cu aparentă uşurință, orice alte preocupări. Este stîngaci, simplu şi greoi în mişcări (vezi, între altele, începutul primei zile de şcoală la oraş sau vizita la profesorul Vondracek), dar onest, muncitor, înzestrat cu dragoste de viață. Bogăția sufletească şi-o exprimă, în momentele culminante, aşa cum remarca Ion Breazu, „mai mult prin gesturi, decît prin vorbe", precum în scena întîlnirii dintre el şi mama sa sau în scenele de dragoste dintre el şi Livia sau Mili. Toate acestea, împreună cu atitudinea față de părinți, de Clăiță sau de narator, sînt dovezi că succesul nu i-a denaturat caracterul. Referindu-se la ascensiunea sa, G. Călinescu a afirmat că nuvela putea deveni „un mare roman balzacian, zugrăvind marile energii reci". Magdalena Popescu propune o lectură cu totul nouă față de interpretările de pînă acum: „**S.** face din această istorioară cu tîlc, care pune în discuție probleme /.../ grave, o *comedie a imitației*, iar din eroul său un *mim al stereotipiei*" (s. n.). Suita de atitudini din care se compune nuvela reproduce „instantanee ale mimetismului în diferite faze", Huțu fiind, rînd pe rînd, copie a tatălui său, a dascălului Clăiță, a profesorului Vondracek, iar la Universitate a altor modele. În calitate de „copie", „absoarbe totul cu grija de a fi exact, dar niciodată personal". De aici impresia de comedie. Nuvela însăşi este construită pe această schemă, ca succesiune de stări care se „reproduc una pe cealaltă", fiind „o imitație de sine însăşi". Personajele secundare se definesc în raport cu Huțu; ele îşi depăşesc condiția prin participarea la devenirea sa. Critica a remarcat că aceste personaje sînt mai pline de omenesc, mai nuanțate, că au un contur mai bine precizat. Unul dintre ele, Budulea tatăl, este zugrăvit în chip de neuitat; umil care îşi asumă umilința, greoi şi stîngaci, odată ce înțelege lucrurile le acceptă cu entuziasm şi le povesteşte tuturor. Este, poate, cel mai marcat de ascensiunea fiului său şi reacțiile îi sînt prezentate într-un fericit amestec de comic şi umor. Pantelimon Clăiță este personajul care declanşează evoluția lui Huțu, pentru ca apoi să fie consultat la fiecare nou pas al acestuia. Povățuitor şi luminător, el ilustrează concepția lui **S.** despre rolul intelectualului în lumea satului. Naratorul însoțeşte pas cu pas personajul principal, dar păstrează o oarecare distanță față de evenimentele trăite de el. Atitudinea sa pendulează „între adorație şi dezamăgire", fiind, pe rînd, „admiratorul, imitatorul, modelul, emulul, subordonatul şi martorul personajului principal" (M. Popescu). Alături de *Popa Tanda*, *Budulea Taichii* realizează tema „la nivelul capodoperei" (I. Breazu); prin seninătate, umor şi optimism, ea se apropie de nuvelele idilice, de care se deosebeşte, totuşi, prin tematică şi prin realismul mai pronunțat. Caracterul autobiografic, oralitatea stilului, o apropie de *Amintirile* lui Creangă. Realismul psihologic, prezent şi în alte nuvele ale sale, deschide un drum nou în proza românească, urmat de I. L. Caragiale, Gala Galaction şi de alți scriitori. Eminescu aprecia adîncimea psihologică a nuvelei şi umorul „de un gen necunoscut pînă acum la autorii români". **I. S.** este, în acelaşi timp, întemeietorul prozei ardelene moderne. Inspirația din viața rurală îl situează într-o orientare europeană cu bogate tradiții, mai ales în Germania şi Elveția.

EDIȚII: *Novele*, I, Bucureşti, 1892; *Nuvele*, I, Bucureşti, 1907, reed.: 1915; *Nuvele*, I, Bucureşti, 1921, reed.: 1923, 1924, 1927, 1931, 1938, 1940, 1943, 1946; *Budulea Taichii*, Bucureşti, /1932/; */Nuvele/. Ion Slavici. Comentarii asupra omului şi operei* de Scarlat Struțeanu, Craiova /1930/; *Opere alese*, Bucureşti, 1949; *Opere*, I, Bucureşti, 1952; *Nuvele*, Bucureşti, 1953; *Nuvele I*, Bucureşti, 1958; *Pagini alese*, Bucureşti, 1952; *Nuvele II*, Bucureşti, 1960,

Scanned with OKEN Scanner

reed.: 1965; *Budulea Taichii*, Bucureşti, 1963, reed,: 1966; *Opere*, II, Bucureşti, 1967; *„Moara cu noroc*, Bucureşti, 1967; *Popa Tanda*, Bucureşti 1970; *Nuvele*, Bucureşti, 1971; *Proză, poveşti, nuvele. Mara*, Bucureşti, 1979; *Nuvele*, Bucureşti, 1991.

REFERINŢE CRITICE: „N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane* I, 1934; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; Ş. Cioculescu, V. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*; I. Breazu, *Studii de literatură română şi comparată*, I, 1970; Magdalena Popescu, *Slavici*, Bucureşti, 1977.

N.B.

BUJOREŞTII — Comedie dramatică în patru acte de Caton Theodorian. Fragmente din piesă au fost publicate în revistele „Flacăra" (actul al doilea, în nr. 12-13/1912) şi „Scena"(actul al treilea, în nr. 7-8/1914). Piesa a fost jucată în premieră absolută la Teatrul Naţional din Bucureşti, în 25 martie 1915. Este publicată pentru prima dată în volum în acelaşi an. Exersat şi pe terenul prozei (al nuvelei, în speţă), **C. Th.** excelează în primul rînd în dramaturgie. Comedia dramatică *Bujoreştii*, scrisă între 1912-1915, va face din autorul ei un dramaturg extrem de „curtat" în epocă. Cu o carieră scenică remarcabilă (piesa se va instala ferm în repertoriul Teatrului Naţional bucureştean, unde va fi jucată, după premiera din 1915, în stagiunile din 1916, 1919, 1923 şi între 1931-1939, precum şi pe scenele clujeană, 1920-1921, şi ieşeană, 1921-1922), beneficiind de cronici favorabile la publicarea în volum (precum cea a lui E. Lovinescu, în revista „Flacăra", în nr. din 25 aprilie 1915), comedia va mai vedea lumina tiparului într-o reeditare din 1924, precum şi în 1930, în Italia, într-o traducere în limba italiană, în colecţia „Scrittori italiani e stranieri".

Mobilul demersului textual din *Bujoreştii* este ironia (calmă altminteri) la adresa vechii aristocraţii române şi a principiilor ei revolute. Comicul rezidă în situaţii, atitudini şi în unele clişee de limbaj cu care personajele sînt investite. Acţiunea se desfăşoară în ultima decadă a secolului trecut, iar trama este simplă. La moartea accidentală a fiului său, boierul de viţă veche Fotin Bujorescu refuză să-şi mai acorde consimţămîntul pentru nunta fiicei sale Olguţa cu ofiţerul Cărbunaru, altfel decît cu condiţia expresă ca acesta să preia numele soţiei, pentru a perpetua onomastic dinastia Bujoreştilor. La refuzul tînărului, Fotin Bujorescu porneşte demersurile pentru a descoperi un nou „pretendent", care să-i accepte condiţiile. Şansa îi surîde în chip neaşteptat: pe prospectul unui produs farmaceutic descoperă numele lui Amos Bujorescu, farmacist din Huşi, cu care va angaja o corespondenţă febrilă, ce se va încheia cu invitarea acestuia la moşia Bujoreşti. Prinsă în conflictul dintre raţiune şi pasiune, Olga încearcă o soluţie de compromis: îi propune farmacistului o formulă matrimonială temporară şi exclusiv amicală, fără implicaţii fizice, pentru a zădărnici planurile tatălui în legătură cu un moştenitor pe linie masculină. Personaj timid şi retras, Amos Bujorescu acceptă cu greu. Căsătoria lor va produce totuşi un moştenitor, datorită relaţiei anterioare a Olguţei cu fostul logodnic, însă sfîrşitul piesei, „momentul adevărului" în care secretul este revelat bătrînului Bujorescu, îi acordă cîştig de cauză lui Amos, ca urmare a felului cum a ştiut să-şi cîştige (prin respect, devoţiune şi adoraţie) soţia, în timpul celor doi ani de falsă căsnicie. Ceea ce salvează piesa de la a deveni o banală comedie este, dincolo de obsesia, adesea dramatică, a continuităţii istoriei familiale, un anume echilibru (aproape clasic) al construcţiei personajelor, ferite cu grijă de orice excese, fie ele de limbaj, fie de atitudine comică. Personajul central al comediei, Fotin Bujorescu, este o imagine a bătrînului aristocrat marcat irevocabil, pînă la cinism uneori, de statura istorică a propriei genealogii, care, conform spuselor sale şi tablourilor de familie, coboară în linie directă din anturajul intim al lui Mihai Viteazul. Una dintre principalele modalităţi ale comicului în această piesă este dată de discrepanţa dintre celebrităţile istorice invocate şi statura burgheză, citadină, a ultimului dintre Bujoreşti. Statură care, după micul seism familial al pierderii fiului, presupune instalarea imediată a „nevrozei", a cărei formă obsesivă se manifestă prin căutarea înfrigurată a unei soluţii — spectaculoasă şi scandaloasă, de altfel, cea la care se opreşte finalmente — pentru perpetuarea onomastică a dinastiei. „Obsesia" şi „insistenţa" se dovedesc a fi două formule ale comicului cu care personajul Fotin Bujorescu nu este unicul acreditat. În cazul său, sursa comicului derivă din al doilea termen al dubletului: obsesia

Scanned with OKEN Scanner

„istoriei" familiei îl desemnează pe Bujorescu mai degrabă ca personaj de dramă; insistența lui asupra chestiunii generează în schimb comedia (Stelian Cincă). Fixația personajului pe ideea de continuitate a „istoriei" familiei confiscă și transfigurează comic inclusiv elementele textuale de simbolistică creștină, căci bătrînului i se pare că moartea fiului în ajunul nunții fiicei e un „semn" de grație divină, care abilitează personajul întru „rezolvarea problemei" (situația nu va ajunge nicicînd o „criză", dată fiind rapiditatea și suficiența soluționării, ci va rămîne mereu o „problemă", de unde regimul comic al textului și jocul ironic al dialogurilor). Figura exponentă prin excelență a comicului de limbaj în comedia lui **C. Th.** este medicul familiei, Scarlat Chiru, figură fără un rol în trama piesei, cu funcția exclusivă de „raisonneur". „Paraponul" lui Scarlat va fi permanenta obsesie (comică, în ultima instanță) a sănătății și vigorii fizice a tuturor personajelor din jurul său, a căror fișă fiziologică o produce cu fiecare ocazie a intervențiilor sale (se remarcă din nou, așadar, prezența obsesiei și a insistenței ca modalități comice). Epigonismul caragialian apare la **C. Th.** sub forma unui triptic de personaje (Păsăreanu, Ganea și Blebea), „cu desăvîrșire artiști" (ei sînt unul poet, al doilea muzician, iar ultimul pictor), asemuindu-se pînă la identitate, ca funcție dramatică și model actanțial, cu faimosul cuplu Farfuridi-Brînzovenescu, din textul caragialian; cei trei sînt figuri care fac parte din categoria personajelor-balast ale piesei. O apariție oarecum insolită este Amos Bujorescu, erou mai degrabă dramatic decît comic, a cărui funcție este aceea de generator, prin recul, al unor reacții hilare urmînd acțiunile celor din jurul sau. Personajul este așadar unul static; el accede la un statut dinamic doar în finalul piesei, cînd detronează ordinea instituită arbitrar pe tot parcursul tramei și modifică structura relațiilor familiale din casa Bujorescu. Figurile feminine (Olguța, Profira) rămîn în mare măsură schematice, uneori clișeizate, fără a da o replică notabilă locvacității personajelor masculine. Aprecierii lui E. Lovinescu, conform căreia *Bujoreștii* este „o piesă binevenită, întemeiată pe un spirit de observație orginal /.../, o comedie fără o vorbă de spirit, în care circulă totuși o atmosferă spirituală" (v. *Epiloguri literare,*), i se poate adăuga faptul că, din perspectiva istoriei literare, comedia dramatică a lui **C. Th.** poate fi acreditată ca element de legătură între universul comic caragialian și drama modernă.

EDIȚII: *Bujoreștii,* comedie dramatică în patru acte, București, 1915; reed. 1924; *I Bujorescu,* Commedia dramatica, Trad. M. V. Isopescu, Roma, 1930; *Scrieri literare,* text stabilit, prefață și tabel cronologic de Stelian Cincă, Craiova, 1986.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Epiloguri literare,* vol. I, 1919; Perpessicius, *Mențiuni critice,* I, 1928; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941; Idem, *Istoria literaturii române,* compendiu, 1945; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900-1919,* 1970; D. Micu, *început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori,* 1970; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* vol. I, 1972; I. Massoff, *Teatrul românesc,* vol. IV, 1972; *Istoria teatrului în România,* vol. III, 1919-1944, 1973; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* II, 1973; Stelian Cincă, *Caton Theodorian,* 1979.

C.T.

BUNAVESTIRE — Roman de Nicolae Breban. Iași, Editura Junimea, 1977. A fost scris între 1972-1974, dar n-a putut fi publicat timp de trei ani din cauza cenzurii, care a formulat peste două mii de observații pe marginea manuscrisului. Atît editura „Cartea Românească" (unde era director Marin Preda), cît și editura „Eminescu" (unde era director Valeriu Râpeanu) au refuzat să tipărească romanul. Chemat în fața unui înalt funcționar al partidului comunist, autorul amenință cu emigrarea, izbutind astfel să obțină publicarea cărții fără nici o modificare din partea cenzurii. Singura concesie pe care a consimțit să o facă este postfața ce însoțește prima ediție, postfață la care va renunța cînd va tipări ediția a doua în 1994. La scurt timp după ce a apărut (la editura „Junimea", din Iași), romanul va fi atacat, la o plenară a partidului comunist, de către secretarul general de atunci, Nicolae Ceaușescu.

Unul dintre cele mai izbutite romane ale lui **N. B.**, *Bunavestire* reprezintă în activitatea prozatorului un capăt de drum, un final de ciclu. Cărțile care au urmat, fie că erau doar niște „așchii" din trunchiul mare al romanului anterior, fie că au încercat să deschidă un nou orizont epic, diferit întrucîtva de cel cunoscut pînă acum. După părerea autorului, romanul din 1977 este, din punct de vedere naratologic (dar

Scanned with OKEN Scanner

şi stilistic), o scriere postmodernă, întrucît creează pentru prima dată în literatura română un nou raport între narator şi personaj: „în loc să iau distanţă faţă de ideile unui personaj, cum o face autorul clasic, eu am intrat în pielea lui, ca în orice roman postmodernist. Cînd vorbea Farca sau cînd vorbea Grobei, eu gîndeam cu ei. Dar în acelaşi timp, în alte zone ale romanului, luam distanţă faţă de ei, la modul caricat uneori" *(Confesiuni violente)*. Nu mai puţin interesante sînt raporturile pe care autorul le întreţine cu personajele sale. Parafrazînd o formulă flaubertiană, **N. B.** a mărturisit că *Grobei c'est moi,* cu specificarea că nu e vorba de o transpunere a autorului în personaj, ci de un raport mai complex, de o „flagelare" a autorului în efigia personajului. Personajul principal, Traian Liviu Grobei, reprezintă figura cuceritorului, dar a unui cuceritor ciudat, care cucereşte slujind şi chiar umilindu-se. Forţa lui stă în servitute. El chiar îi mărturiseşte logodnicei, într-un rînd, vocaţia sa ancilară: „Eu, de exemplu, m-am născut, simt tulbure asta, să fiu slugă." Toată energia lui, impresionantă, provine din această vocaţie de subaltern. Încă din adolescenţă a simţit nevoia unui model, şi acesta a fost profesorul său de ştiinţe naturale, Octav Teodorescu, căsătorit cu frumoasa Victoria Ionescu. Dragostea lui Grobei pentru această femeie, părăsită între timp de profesorul său, este rezultatul unei „dorinţe triunghiulare": tînărul bănăţean o doreşte doar pentru că ea fusese dorită mai înainte de Octav Teodorescu. Grobei se va despărţi de ea doar cînd va înceta să mai fie subjugat de idolul tinereţii sale, de primul său stăpîn. Desprins de acesta, personajul devine nu liber (el nu cunoaşte libertatea) ci disponibil, gata să se pună în slujba altui stăpîn, nu numai diferit, ci şi superior. În această stare de disponibilitate este surprins la începutul romanului, în primul capitol. Al doilea stăpîn pe care „servitorul" Grobei îl cucereşte este Lelia Haretina Crăiniceanu din Alba-Iulia. Încă de la Sinaia, unde se cunoscuseră, tînărul merceolog îşi face simţită forţa şi autoritatea. Cînd Lelia, speriată de lumea bărbaţilor „rasaţi", e gata să i se dăruiască, aces-ta, în mod surprinzător, nu acceptă ofranda, îşi înfrînează dorinţa, dezvăluindu-şi stăpînirea de sine. Grobei arată astfel nu numai că se află sub stăpînirea dorinţei, dar că îi impune şi Leliei o nouă identitate, îi creează o nouă imagine: aceea de logodnică. Spirit provincial (**N. B.** a definit o dată spiritul provincial pornind de la Oswald Spengler), Grobei se foloseşte, pentru a o cuceri pe Lelia, mai mult de mijloace sociale, decît de mijloace erotice. El va insista asupra respectării tuturor uzanţelor matrimoniale cu scopul de a da legăturii sale un aspect cît de cît legitim, cît mai „oficial". Ar dori, de exemplu, ca întîlnirea lui cu familia Leliei să fie cît mai protocolară, nu va veni niciodată inopinat la logodnica lui, ci, conform uzanţelor, se va anunţa de fiecare dată printr-o carte poştală. îi scrie Leliei că doreşte o nuntă religioasă, deşi nu e credincios, dar ţine să respecte tradiţia. Se conformează întotdeauna habitudinilor provinciale care presupun ca logodnicul să ia masa împreună cu familia logodnicei, să răsfoiască albumul familiei şi să asculte amintirile viitorilor socri. Grobei nu luptă pentru iubirea Leliei, ci pentru respectul, preţuirea şi admiraţia ei şi a celor din jurul ei. Înainte de a o cuceri pe Lelia, el cucereşte lumea ei, părinţii ei, oraşul ei. Marea lui forţă stă în puterea de a aştepta, de a avea răbdare. El nu trăia nici o pasiune pentru Lelia, el o „iubea din ambiţie". Nu este, prin urmare, un seducător, căci nu cîştigă cu mijloace erotice, e un cuceritor făcut să triumfe în plan social. Prin acest fel de a fi, Grobei lasă impresia unui bărbat mai în vîrstă decît este. În familia Leliei „adevăratul bătrîn era el". Aceeaşi impresie o are şi o rudă a Crăinicenilor cînd merceologul o vizitează prima dată la Vatra Dornei: „puţin cam matur pentru vîrsta lui". Următoarea etapă din biografia lui Grobei se prefigurează încă din scrisorile pe care i le trimite Leliei la Alba-Iulia. În aceste scrisori, expediate din Blaj, eul său ascuns iese pentru prima dată mai clar la iveală. Grobei se dovedeşte acum a fi o fiinţă dedublată: un funcţionar disciplinat, un comis voiajor neînsemnat, dar care ascunde, sub aparenţele sale umile, un ambiţios, un om cu proiecte. „Eu nu eram un simplu funcţionar", exclamă el. Grobei e fascinat de marile spirite ale Blajului, se simte aproape de ele prin dorinţa de a da vieţii sale un sens. După vizita la Blaj, începe treptat să-şi înţeleagă rostul şi vocaţia: aceea de a-şi angaja viaţa într-o direcţie ce deocamdată doar se întrevede. Încă tulbure, se prefigurează în mintea lui un ideal ascetic. În plimbările cu Lelia prin Alba, îi vorbeşte „despre extaz şi iniţiere, spiritualita-

Scanned with OKEN Scanner

te... mortificare... examen de conştiinţă... despre ispăşire, absolvire de păcate". Mărturiseşte că aşteaptă un Mesia căruia să-i dedice viaţa, comparat fiind, în acest sens, cu Ioan Botezătorul. Un asemenea Mesia va descoperi în figura lui Mihai Farca, unchiul decedat al Leliei. Într-o seară obişnuită, petrecută cu familia logodnicei, Grobei suferă marea lui metamorfoză, are intuiţia destinului său, ascultînd amintiri despre Farca şi privindu-i pozele. Chipul măruntului funcţionar se transfigurează, înţepeneşte, trece printr-o moarte simbolică, pentru a reînvia cu o altă identitate: aceea de creator al partidei Mihai Farca. Obiecţia ce s-a adus romanului încă de la apariţie a fost că metamorfoza lui Grobei este forţată, încalcă logica devenirii personajului, nu este pregătită de nimic. La o lectură atentă, se vede însă că al doilea Grobei, cel ce va deveni profetul unei noi credinţe, stă ascuns în primul Grobei, cuceritorul Leliei şi al provinciei. Structura personajului este oximoronică şi aminteşte întrucîtva de eroii romanelor lui Thomas Mann. În partea a doua, *Bunavestire* devine un roman politic, în sensul pe care **N. B.** îl acordă acestui termen. Pornind de la ideea că există două nivele ale politicului — unul de suprafaţă, ilustrat de proza sud-americană, dar şi de cea română, şi unul de adîncime — autorul şi-a propus să descrie structura fixă a politicului, mitul contemporan al omului politic. Această parte include ample extrase din scrierile lui Mihai Farca (corespondenţă, fragmente de jurnal), scrieri care prin stil şi problematică stau sub influenţa lui Friedrich Nietzsche. Spre deosebire de Grobei, inginerul silvic Mişu Cîrstea reprezintă figura seducătorului, mijloacele prin care el o tulbură pe Lelia Crăiniceanu fiind cele erotice. E şi numit de altfel de cîteva ori „donjuanul Albei, Clark Gable al întregii suflări feminine, cît de cît distinse, de pe ambele maluri ale Mureşului". Cîrstea pare o figură desprinsă din reclame, din revistele de modă, provine deci din lumea *Kitsch*-ului: are „un trup de manechin perfect pe care orice stofă cădea perfect", păstrează şi acum o alură sportivă, deşi făcea tot mai puţin sport. Fiu de ţăran, Cîrstea e convins că în venele lui curg şi cîţiva stropi din sîngele unui aristocrat. Aşa explică el forţa charismatică pe care o are asupra celor din jur, capacitatea lui de a fascina şi de a supune fără efort. Relaţiile cu prietenii săi sînt relaţii de la superior la inferior. Cîrstea e întotdeauna „principele", „regele singuratic", „seniorul", iar ceilalţi sînt vasalii, „scutierii" săi. Lipsit de voinţă, el este omul care îşi risipeşte viaţa, refuzînd orice fixare mai îndelungată asupra unui scop sau ideal. După cîteva săptămîni petrecute alături de Lelia Crăiniceanu, seducătorul simte că, la rîndul său, e gata de a se îndrăgosti şi acest lucru începe să-l incomodeze. Celui ce se dorea în orice împrejurare indiferent şi relaxat, suferinţa din dragoste i se pare de prost gust. Iubirea e considerată o slăbiciune, iar fericirea adusă de acest sentiment i se pare „făcută pentru slugi, pentru proletarii inimii, pentru entuziaşti de două parale". Cîrstea era un egotist („El era un «egotist», un egotist frumos, rece, cu adevărat distins") speriat că personalitatea i-ar putea fi subjugată într-o iubire pe care n-o dorea, de care se temea. Nu găseşte o soluţie mai bună de a se elibera dintr-o iubire ce începea să-l acapareze decît cedînd-o pe Lelia unuia dintre prietenii/vasalii săi. îşi maculează iubirea, o profanează, pentru a se putea desprinde de ea. Despre Lelia Haretina Crăiniceanu, personajul feminin al romanului, **N. B.** a spus că e „un fel de Zîţa a lui Caragiale". Lelia se aseamănă într-adevăr cu eroina din *O noapte furtunoasă* prin dorinţa de a da iubirii un stil elegant, distins, aşa cum se află în literatura de consum: „De cinci săptămîni, de aproape două luni, dura romanul sentimental Cîrstea-Lelia. Fascicolul X." Fata Crăinicenilor e desprinsă şi ea din universul *Kitsch*-ului, e închipuită după modelul oferit de revistele de modă şi de cinema. În tot ce face, dar mai ales cînd se află alături de Cîrstea, ea imită felul de a fi al vedetelor, al eroinelor din filmele de duzină. Prezentată în general ca o midinetă, Lelia e capabilă, cel puţin o dată, să trăiască o experienţă revelatoare. Chemată de Cîrstea la el, pe munte, unde lucra ca inginer silvic, ea parcurge un traseu ascensional, prin zăpadă, avînd revelaţia mistică a divinităţii. Ascensiunea ei înseamnă deci şi o desprindere de trivialitatea oraşului şi de propria mediocritate. Ca şi Grobei, Lelia e un personaj construit oximoronic. Condamnat la apariţie într-o plenară a PCR şi minimalizat de o parte a criticii literare aservită regimului de atunci, *Bunavestire* reprezintă un moment important în istoria romanului românesc contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

EDIŢII: *Bunavestire*, Iaşi, 1977, (ed. a doua, Bucureşti, 1994).

REFERINŢE CRITICE: G. Arion, în „Flacăra", nr. 24, 1977; C. Coroiu, în „Convorbiri literare", nr. 6, 1977; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 26, 1977; *Cuvîntul tovarăşului Titus Popovici*, în „Scînteia", nr. 10.843, 1977; N. Manolescu în „România literară", nr. 24, 1977; L. Leonte, în „Cronica", nr. 30, 1977; D. Micu, în „Contemporanul", nr. 27, 1977; Ov. S. Crohmălniceanu, în „Flacăra", nr. 42, 1977; Marian Popa, în "Flacăra", 1977; Radu G. Ţeposu, în „Echinox", nr. 4, 1978; Ov. S. Crohmălniceanu, *Pîinea noastră cea de toate zilele*, 1981; N. Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, III, 1983; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, I, 1988; M. Lovinescu, *Seismograme. Unde scurte*, II, 1993; L. Pavel, *Antimemoriile lui Grobei*. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban, 1997.

Gh.P.

Scanned with OKEN Scanner

C

CADAVRE ÎN VID — Volum de versuri de A. E. Baconsky, Bucureşti, 1969.

După cinci ani de la publicarea versurilor din *Fiul risipitor* (1964), care părea a fi definitivat, tematic şi stilistic, direcţia conturată de *Fluxul memoriei* (1957), poetul operează o schimbare radicală de perspectivă, lirica sa devenind o palinodie, o dezicere de sine şi o trezire la realitate într-o variantă modernă. Ea nu se mai vrea evocatoare, respinge efuziunea romantică a sentimentului, deznădejdea înlocuieşte definitiv euforia, iar coşmarul se substituie visului, devenind acum lucidă, tragică, antipoetică. Ca şi în *Corabia lui Sebastian* — care va cuprinde creaţia postumă a lui **A. E. B.**, eul liric se plasează în modul cel mai decis sub semnul neantului, la mai puţin de un deceniu înainte de tragica sa dispariţie. Pînă acum **B.** scrisese o lirică a aparenţelor frumoase ale lumii. Aceasta cedează locul unei experienţe a frustrării. O adevărată catabază duce nu spre certitudini, ci spre ţinuturi ale nefiinţei, într-un orizont de nerecunoscut, unde se întîlneşte doar golul şi moartea. Nimic nu mai susţine, ca atare, întru sens imaginile în cele patru cicluri ale volumului: *Cadavre în vid, Ritual, Autoportret în timp, Anotimp electronic*. În aceste titluri poate fi găsită deruta unei căutări. Ce este un „ritual", dacă oamenii sînt doar nişte „cadavre în vid", şi cum poate exista un „portret" în decăderea universală şi într-un „anotimp electronic" al unei lumi noi, dar, de fapt, moarte? Lucrurile apar suspendate într-un spaţiu anodin pe care îl populează, situate la depărtare unele de altele, în absenţa unui centru de gravitaţie. O privire vagă şi tristă este legea acestui necuprins. Apar doar „Pan suferindul" sau magii porniţi pe urmele unei stele înşelătoare. „Seminţe bolnave" — o altă aluzie (una ce marchează, însă, o distanţă) la Blaga — devin simbol al unei realităţi devitalizate, care îi oferă omului doar neşansa înstrăinării şi a Erosului, de neînţeles, bolnav, rătăcit printre „nimfe scheletice". Consecinţa e că persoana întîi cedează locul unui mai generic *noi*. Se face un pas spre impersonalitate şi anonimat, dincolo de care nu mai există decît posibilitatea abandonării însăşi a poeziei. Rămîne, oricum, starea de criză permanentă şi sentimentul claustrării între aparenţe fără sens. Ea poate fi descifrată în curgerea lentă, resemnată, sumbră a confesiunii, întreruptă uneori de izbucniri ale disprețului, în momente de vîrf ale dezamăgirii. Imaginea este modernă, apocaliptică, dar văzută cu luciditatea şi pesimismul unui ochi dezabuzat; e terifiantă, dar obişnuită; e expresionistă fără cutremurare. Evident, firea (în sens blagian) e absentă, relegată definitiv într-o zonă de umbră, moartă. În locul ei, o sumă de prezenţe, toate de după catastrofă, devin semne ale unei damnări pe care omul a acceptat-o, considerîndu-se într-o situaţie fără ieşire. Rămîne starea de criză a neliniştii care se naşte din imersiunea în acest univers imposibil. Ca la T. S. Eliot, conştiinţa tragică a nonexistenţei s-a instalat definitiv şi fără zgomot în lume. Iar pesimismul lui **A. E. B.** îl depăşeşte pe cel al lui Bacovia prin demitizarea, deconstrucţia durerii însăşi şi substituirea ei cu o disperare rece. Decăderea (sau căderea) se impune şi în istorie. Cronologiile au dispărut; dar au rămas, în prim plan, tiranii şi torţionarii: „şi Despotului Asiat îi putrezeşte numele", spune poetul, făcînd o aluzie la timpul său; dar tot el scrie: „numai adjectivele vor încerca să împodobească fruntea pitecantropului". Deşi este invocată alternativa hamletiană (în *Hamlet apocriful*), nu este vorba de o opţiune, ci mai degrabă de un destin al sinelui şi al lumii întregi, angajată într-o gravă experienţă a pierderii: „O, a fi sau a nu fi,/ aici e la fel de trist, de stupid, de zadarnic,/ nu mai ai nici pe cine ucide/ şi nici de cine să fii ucis" **B.** scrie o poezie care se vrea antipoezie. Trebuie să înveţe să spună *nu* pînă şi propriului eu poetic, să-l pună sub cel mai mare semn de întrebare, dar păstrînd gîndul secret că, împotriva oricăror negări, oricît de radicale, ceva se va păstra, o autenticitate ca o ultimă resursă a umanului. De fapt, aceste poeme sînt departe de „antipoezie": discursul îşi păstrează nota de solemnitate, transferată însă unui ritual

Scanned with OKEN Scanner

sumbru, în decor apocaliptic-expresionist: „cîntece negre", extrase „din steaua căzută". La B., permanența amenințării este, oricum, datul datul cel mai important.

EDIȚII: *Cadavre în vid*, Bucureşti, 1969; *Fluxul memoriei*, ed. îngrijită, prefață şi tabel cronologic de Mircea Braga, Bucureşti, 1987; *Scrieri*. I. Poezii. Ed. critică, note, cronologie şi bibliografie de Pavel Țugui. Studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, 1990.

REFERINȚE CRITICE: N. Baltag, „în „România literară", nr. 46, 1970; N. Ciobanu, în „Orizont", nr. 11, 1970; Gh. Grigurcu, în „Familia", nr. 2, 1970; E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, 1978; P. E. Silvan, în „Steaua", nr. 10, 1995.

C.C.

CAIETUL VERDE — Volum de poezii de Ion Pillat. Ediția princeps este publicată la Editura Cartea Românească, în 1932. Această primă versiune a volumului, marcată de fascinația pentru clasicismul antic grec, va fi restructurată ulterior de către autor, care transferă „poeziile eline" (*Asfodela, Helladă, Insulă, Păstor ionian, Centaurul bătrîn*) în volumul *Țărm pierdut* (apărut în 1937), atașează poemele *Balcic biblic* şi *Balcic de seară* la volumul *Balcic* (1940) şi păstrează cele cîteva traduceri, inserate inițial în ediția din 1932, pentru un volum separat. În această formulă revăzută, *Caietul verde* va mai fi publicat în 1934, 1936 şi 1944, în ediția definitivă îngrijită de autor.

Contextul modificărilor profunde, de structură, ale literaturii române interbelice, modificări ce sunt resimțite cu precădere în domeniul poeziei şi sunt caracterizate de Ov. S. Crohmălniceanu în termenii unei „mutații de sensibilitate" (dublată, în opinia criticului, de fenomene precum obsesia sincronismului, citadinism, tehnicism, reificare etc.), contextul acesta se regăseşte din plin în poemele *Caietului verde* pillatian, volum de o importanță specială în contextul operei poetului, întrucît inaugurează ultima etapă de creație a acestuia, făcînd tranziția între perioada tradiționalistă şi cea neo-clasică (ce cuprinde, pe lîngă *Caietul verde*, volumele *Scutul Minervei*, *Poeme într-un vers*, *Țărm pierdut*, *Balcic* şi *Umbra timpului*). În această ultimă zonă de creație, lirica lui P. se clasicizează efectiv, caracterizată fiind de interiorizare reflexivă, rilkeanism, cultul formei perfecte, precum şi de o sacrificare a spontaneității în favoarea „grației exemplare", exprimînd o „experiență vitală, fundamental ontologică, din nevoia unei acordări la o sensibilitate universală" (ibid.). Două sunt, în opinia lui Cristian Livescu, mărcile fundamentale ale ultimei etape de creație pillatiene în genere şi ale volumului în speță: pe de-o parte, „consolidare pe alte făgaşuri a cultului 'strămoşilor', prin lărgirea (complicarea) simbolisticii regresiunii", iar pe de altă parte „abstractizarea progresivă a "casei amintirii" (din etapa tradiționalistă, n.n. C.T.), care e mistuită de simbolul superior, pe scară arhetipală, al unei *Genitrix creatoare pur cosmică*". O absorbire, aşadar, programatică, de către simbolul marin şi insular, o înglobare în simbolul venusian, reductibilitate în virtutea căreia, crede comentatorul, „marea preia /.../ virtuțile avute anterior de lăcaşul intimității infantile, inclusiv acela al activării memoriei şi al contactului cu "strămoşii"" (ibid.). O obsesie pentru „poezia pură" (categorie tipic modernistă), pentru „fluidul poetic" eliberat de sentimentalism, este de asemenea decelabilă în versurile *Caietului verde*, făcînd loc notației de o factură analitică (deşi liricizată, desigur) sau discursului livresc de bună calitate. Un atare complex de modalități este vizibil încă de la primele poeme ale volumului, grefate pe o temă clasică a temporalității liniare, traseu al degradării progresive, o efigie, în fond, a „mutației valorilor ontologice", în urma căreia soluția ce rămîne este aceea a memoriei ca stoc de senzații, sentimente şi imagini (*Stanțe pe un motiv de Ronsard*). Dacă, în „amintirile despre viitor" din stanțe, procedeul implicit este acela al „*feed-back*"-ului, într-un poem precum *Mortul* (dedicat, în ediția princeps, lui Vasile Voiculescu) temporalitatea este văzută ca şi ciclicitate, semnul thanatic aflîndu-se convertit într-unul maieutic, căci „moartea în sînul naturii /.../ e senină" (afirmă Ov. Papadima), întrucît ea e „prefigurarea unei renaşteri". Momentul inițial al poemului este acela al deschiderii lumii (imagistica este una a toposului mitic, pictural, arcadian etc.) către soare; pe fondul acestei deschideri îşi desfăşoară trama idila pastorală cu eroi convenționali („Ciobanul nalt în cuşmă brumărie" şi „Maria lui /.../ cu păr bălai şi trup subțire-n mlădă /.../ Părea aşa un brad şi un mesteacăn/

Scanned with OKEN Scanner

Cu crengile unite de furtună"). Ocurența thanaticului în segmentul idilei este extrem de scurtă, sub raportul economiei textului („un trup de om cu ochii plini de ceață"), rezervat fiindu-i finalul meditativ, fără accente dramatice însă, perfect echilibrat. De la ipostaza thanatosului ca imagine necesară configurării ipostazelor existențiale ale ființei, eul poetic evoluează către un joc al morții și al dublului din „oglindă" în regim simbolic, ținînd de data aceasta de un traseu al cunoașterii. Fața reflectorizantă („Ovalul pur ca un obraz de fată"), descoperită „în tăcere", „într-un conac părăsit" (aluzia poescă este evidentă), devine sursa căutării de sine în adîncurile ființei („Răsai din vremi pe ape jucăușă/ atît de viu și totuși mort de mult"), un traseu memorial exprimat ca joc subtil al existenței — nonexistenței („umbra umbrei o ascult"), generînd un dialog (ratat) cu propriul eu („Sunt eu, sunt eu, ești tu de altădată./ Ecoul ce azi nu poate da cuvînt"). Postura contemplației estetice (similară aceleia a lui V. Alecsandri), gest firesc al unui subiect căutător de „lirism pur", nu lipsește poemului pillatian, eul imaginînd pentru sine (la modul optativ) un paradis pastoral rococo, într-o Arcadie (aproape) coșbuciană, solară, cu „miei priori — tot îngeri albi, plăpînzi și goi", în care „soarele de-amiază să ardă aur greu", într-un proces al mimării (culte) a credinței folclorice (*De-o fi să fie raiul...*). Imaginarul „pastelului" pillatian este însă străin de pitoresc, eul poetic constituind aici „un receptacol pur al tainelor lumii în sine și în totalitatea ei" (Ov. Papadima). Structura ciclică a poemului configurează un echilibru structural al viziunii, un proces al privirii și interceptării la modul intelectiv, liric-analitic și livresc în bună măsură, sub semnul detașatei mirări („și ne-am oprit mirați cum nu se poate", *Norul*) și al unei remarcabile capacități de invenție imagistică. Mărturisind ecouri din Rilke, prin prezența unor motive lirice co-mune, precum limitele existenței umane, fragilitatea ei, moartea ca față secretă a vieții (Ov. S. Crohmălniceanu), elegiile pillatiene se construiesc prin excelență pe modalitatea interiorizării reflexive. Temporalitatea este resimțită (din nou) ca și ciclicitate, rotire, „mișcare cristalină a zodiilor" (afirmă Ov. Papadima), iar spațiul poetic devine unul ale cărui limite sunt brusc abolite. Seducția peisajului marin („În fața mării iată-mă, în fața/ Desă-vîrșirii cerului pe ape/ Fără sfîrșit /.../ în fața mării stau/ ca un stîlp de lut", *Elegie în fața mării*), inițiată prin recursul eului la o instanță arhetipală de rang superior, generează „himera ajungerii la capătul tărîmului", „liman pustiu" unde toate ambițiile eșuează (C. Livescu). Aparenta alunecare stilistică, indiferența afișată față de versificație configurează imaginea unei materii vizionare ample, grefate pe structuri formale mai libere. Aceeași structură a versificației reprezintă suportul textual al artei poetice explicite din volumul *Caietul verde* (*Elegie pentru mine*). Semnul cărții, plasat sub efigia unui simbolism al „osuariilor" („ierbarul de buchii moarte"), este integrat într-un joc al morții poetice (a cărui conotație implicită este aceea a „artefactului", a „obiectului text" ce ocultează — trădează, chiar — autenticitatea eului). Vocea lirică refuză textul în regim obiectual („Abecedarul rupe-l /.../ Abecedarul uită-l, l-a împietrit cititul") și optează pentru logosul pur, pentru cuvîntul ca „stare activă" („Vreau proaspăt, viu, cuvîntul, și gol"). Ipostaza ludică („Privesc din umbră jocul cuvîntului") transformă actul rostirii într-unul al viziunii, nu lipsită de o mistică a esențelor: „Vocala/ o văd, și văd consoana, așa cum prinzi cu spaimă /.../ împerecherea stranie/ A unor zei de care n-ai bănuit nimica/ Acolo văd cuvîntul, nu umbra lui: conturul/ Acela de cerneală, ci miezul tainei însuși". „Miezul tainei" însă, asemeni misterului blagian, asemeni esenței limbajului la mistici, se refuză percepției imediate, se pierde îndărătul feței reflectante, în supracategorial („Desăvîrșit profilul tău cel etern îmi scapă,/ Reintră sfînt în lumea pe care n-am puteri. /.../ O apă/ tot mai deplin te fură de chipul tău de ieri" — *Veghe*), proces ce conferă, în fond, poeticului tocmai ambiguitatea necesară metaforizării. *Caietul verde*, în a sa „rigiditate goetheană peste înrîurirea clasicismului francez" (G. Călinescu), mărturisește despre un proces de obiectivare a creației, în sensul că subiectul liric „se autozugrăvește în imaginile pe care le creează, însă într-o ipostază supraindividuală" (D. Micu). Obsesia „poeziei pure", a construcției perfect stăpînite și articulate, imaginarul neoclasic, notația obiectiv-lirică și contemplația fac din

Scanned with OKEN Scanner

volumul pillatian un text de valoare pentru creaţia poetului şi pentru zona modernismului poetic românesc.

EDIŢII: *Caietul verde*, Versuri, 1928-1932, Bucureşti, 1932; *Pasărea de lut*, Bucureşti, 1934; *Caietul verde*, ediţie întregită, Bucureşti, 1936, *Poezii*, 1906-1941, ediţie definitivă îngrijită de autor, vol. I-III, Bucureşti, 1944; *Poezii*, antologie şi prefaţă de A. Rău, Bucureşti, 1965; *Poezii*, vol.1-2, antologie de Dinu Pillat, prefaţă de M. Tomuş, Bucureşti, 1967, *Versuri*, prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, 1968; *Ceremonia naturii*, antologie şi studiu de V. A. Tăuşan, Bucureşti, 1972; *Pe Argeş în sus*, antologie, postfaţă şi bibliografie de I. Adam, Bucureşti, 1984; *Opere*, vol. III, ed. îngrijită de C.Pillat, Bucureşti, 1986.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, „1941; M. Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ed. de C. Stefănescu, 1972; P. Constantinescu, *Scrieri*, vol. 4, ed. de C. Constantinescu, 1970; T. Vianu, *Studii şi portrete literare*, 1938; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, 1968; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 2, 1974; Ov. Papadima, *Ion Pillat*, 1974; D. Micu, *Gândirea şi gândirismul*, 1975; C. Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, 1980;.

C.T.

CALEA VĂCĂREŞTI — Roman de I(sac) Peltz, apărut la Bucureşti, în 1933, la Editura Cultura Naţională. Este considerat, astăzi, punctul culminant al creaţiei autorului, alături de *Foc în Hanul cu tei*.

Romanul prezintă o faţă necunoscută a Bucureştilor de început de veac, o lume autentică, plină de culoare: cea a micilor meseriaşi sau modeşti negustori evrei de pe Calea Văcăreşti. Tenta autobiografică este evidentă; în copilul Ficu, romancierul se recunoaşte pe sine, dar romanul nu evocă o copilărie, nu adoptă unghiul ei, nu o exaltă. Ficu se situează undeva la margine, e, mai degrabă, un martor mut, unul trăind însă intens, participînd afectiv la dramele familiei sale. Mai tîrziu, spre sfîrşitul romanului, va ieşi din umbra indeterminării începuturilor, atunci cînd descoperă dragostea pentru o femeie şi lasă în urmă iubirea pentru mamă. Sensibilitatea este uşor nevrotică, oamenii sînt conştienţi aproape în permanenţă de existenţa primejdiilor, fiind dominaţi — cei mai nefericiţi dintre ei — de spaimă. Prima prezenţă în roman e a mamei Esther, aplecată la orice oră asupra maşinii de cusut, mereu cu teama în suflet că nu-şi va putea onora comenzile la termen sau că nu-şi va putea plăti datoriile. Lucrează cu o încăpăţînare mută, cu îndîrjirea celui umil. În schimb tatăl, tipul omului fără calităţi, evită problemele, refugiindu-se într-o indiferenţă totală. **I. P.** aduce în scenă oameni din aceeaşi familie mare, una din familiile tipice de evrei askenazi, dar completează tabloul şi cu alte tipuri din afara ei. Este vorba de o familie nefericită; drama ei e explicată prin sărăcie şi, în acelaşi timp, se sugerează că oamenii aceştia s-au născut pentru o viaţă tragică. În fond, toţi membrii ei apar în roman numai ca să se confrunte cu suferinţa, cu exilul, cu moartea, şi toţi au sentimentul că şi-au irosit viaţa. Este evident că toate căderile, toate înstrăinările redau aceleaşi experienţe, sub diferite forme, susţin aceeaşi pătimire a celor care ţin prea mult unii la alţii. Primul care va muri va fi Paul, din pricina soţiei sale necre-dincioase. Apoi, din nou sub influenţa soţiei, pleacă la San Francisco (pentru totdeauna) Moriţ. După o lungă suferinţă, după ce a fost chinuită şi de medicii care nu-i pot stabili, decît prea tîrziu, diagnosticul, se stinge Esther şi, de aceeaşi boală, moare mama ei şi bunica lui Ficu, Leia. „Perierul" Rubin cade în primul răz-boi mondial, după ce căutase fără nici un succes o fericire iluzorie alături de cîteva femei. În adîncul romanului lui **I. P.** se află o trăire autentic umană, crescînd, de fapt, dintr-o teamă faţă de clipa de mîine; de aceea, căutarea e neliniştită şi continuă. Se impune aceeaşi relaţie inevitabilă, de multe ori fatală, cu femeia. Dar această conştiinţă a dramei se găseşte, totuşi, într-un echilibru evident cu lipsa de inhibiţii a altora, care ştiu să se bucure de viaţă, să caute, de fapt, o salvare în dimensiunea optimistă a existenţei. Romanul se regăseşte în încercarea anxioasă de recuperare a unui timp pierdut, cu peisajul lui real şi moral: o lume între tradiţie şi absenţa ei, între experienţa bucuriei şi a tristeţii. Desigur, orice recuperare a timpului pierdut înseamnă o concentrare în mod exclusiv asupra lui şi sublimarea lui într-o stare pură care se recunoaşte prin timbrul liric al trăirii. Aşa cum o vede **I. P.**, umanitatea de pe Calea Văcăreşti, cu structurile ei sociale, autonome, există, înainte de toate, printr-un mod al sentimentului, dînd o valoare unică apartenenţei la

Scanned with OKEN Scanner

comunitate. Importantă pare, deci, relația de iubire din cadrul familiei: o familie mare, unită, dar și supusă timpului și dezagregării. Nu toți se situează pe aceeași poziție, unii sînt mai independenți din punct de vedere material și se țin departe de rudele sărace; în general însă există între personaje o solidaritate sufletească profundă. Ele trăiesc în sărăcie, dar fără să-și piardă demnitatea; le caracterizează un nivel de cultură și planuri mari pentru copiii lor. Muncesc fără încetare, unele duc chiar o existență agitată, caută tot felul de expediente. Dacă au, în genere, spirit practic, printre ele se află și oameni ce se lasă pradă iluziei, ruinîndu-și viața. Pe măsură ce romanul etalează un număr tot mai mare de episoade, și aceasta într-un flux continuu, acumulînd tot mai multe personaje, unele principale, altele secundare, tipologiile se multiplică. Există în fiecare personaj ceva spontan și fiecare contribuie la tabloul vieții intime sau al străzii. Romancierul excelează în tablourile evocatoare de atmosferă, redînd o imagine în mișcare a cartierului: „în cafeneaua din bazar doar e lume. Pe lîngă gardul înflorit cu viță sălbatică și cu floarea-soarelui, la mese pătrate, aceiași clienți, împietriți, parcă de ani, acolo. Aceiași meseriași fără activitate; aceleași fețe trase, istovite, de nesomn și de mizerie; aceiași patroni de ateliere peste pragul cărora calcă foarte rar clienții, îngrijorați de creșterea prea repede a fetelor, bune de pe-acum de măritat, și a lipsurilor materiale de tot felul; aceiași "ambulanți" cu săculețul de mostre pe scaunul alăturat, asudați de alergătură și opăriți de soarele sub care merg necontenit, ca de mii și de mii de ani, din uliță în uliță, din curte în curte și din casă în casă; aceiași vînzători de chilipiruri; aceiași băieți revoltați de alcătuirea nedreaptă a societății, părăsindu-și într-o clipă de uitare de sine, și părinți, și femei, și copii, și stăpîni, hrănindu-se aici cu o bucată de pîine și-un ceai în adăstarea nici ei nu-și dau seama a cine știe cărui miracol, rupți în coate, cu degetele picioarelor ieșite din pielea ghetelor, plesnită: aceiași bunici evrei, storși ca lămîia de anii mulți de muncă și de frămîntare, pierduți într-o visare perpetuă, absenți la certurile din jurul lor, mumificați parcă în atitudini resemnate — aceeași lume ocupă scaunele și consumă din ceainice, băutura clocotindă..." Bine scris, cu un stil care îi ocazionează lui **I. P.** cîteva pagini cu totul remarcabile (ca descrierea Căii Văcărești din capitolul IX), cu puține scăpări, adeseori construind cu migală scenele, dezvoltîndu-le interesant, imaginativ, romanul e o frescă vie și în mișcare a unui univers liber, expresiv, surprins cu simpatia unuia care a trăit în el și care și-l asumă acum, din nou, în plan artistic.

EDIȚII: *Calea Văcărești*, București, 1957; *Calea Văcărești*. Prefață de Valeriu Rîpeanu, București, 1962; *Calea Văcărești*. Prefață de Virgil Ardeleanu, București, 1966; *Calea Văcărești*. Prefață de Ion Simuț, București, 1989.

REFERINȚE CRITICE: Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1972; P. Constantinescu, *Scrieri*, vol. IV, 1970; N. Steinhardt, *Critica la persoana întîi*, 1983.

C.C.

CALEA VICTORIEI — Roman de Cezar Petrescu. București, Editura Națională S. Ciornei, 1930. Fragmente publicate în reviste: *Calea Victoriei*, „Curentul", anul II, nr. 5/1929, p. 697; *Foamea*, „Gândirea", anul IX, nr. 12/1929, p. 376-386; *Calea Victoriei*, „Curentul", anul III, nr. 6/1930, p. 702; *Femeia din ceață*, „Adevărul literar și artistic", anul IX, nr. 1-2/1930, p. 476; *Arizona-Bar*, „Curentul", anul III, nr. 3-4/1930, p. 718.

Calea Victoriei face parte din ciclul de romane scrise de **C. P.** pe tema „Capitalei care ucide". Pe model balzacian, autorul *Întunecării* și-a propus să concureze starea civilă, universul său epic voindu-se o panoramă a civilizației românești din prima jumătate a secolului, căreia scriitorul „năzuiește să[-i] ridice planșa morală (imorală, ar fi mai corect)" (Perpessicius). Într-o manieră simplificată, diversele stări și categorii sociale, țărani, funcționari, politicieni, ziariști, industriași, scriitori, anarhiști, aristocrați în decădere, sînt aduse în scenă prin cîte un personaj tipic. Aceste figuri (spre exemplu scriitorul Teofil Steriu sau magnatul Iordan Hagi-Iordan) migrează dintr-un roman într-altul, laolaltă cu o serie de motive (petrolul, „cheia visurilor"), fără însă că aceasta să ducă la închegarea unui ciclul în sensul tare al termenului. Regruparea romanelor în *Cronica românească a veacului XX* se face pe baza unui criteriu superficial tematic, și nu în ideea unei evoluții interioare, a destinului unei familii sau colectivități. Deși practică un realism citadin, ca semn al voinței

Scanned with OKEN Scanner

de sincronizare şi modernizare a prozei (după Eugen Lovinescu), **C. P.** rămîne la nivel subliminal marcat de sensibilitatea şi viziunea sămănătorismului, sub auspiciile căruia şi-a început cariera. Elementele de tehnică narativă experimentală (spre exemplu decupajul cinematografic în maniera lui Dos Passos, notaţia jurnalistică a amănuntului cotidian etc.) sînt grefate pe un orizont aperceptiv sămănătorist, căruia i se datorează tendinţa de contrastare a culturii rurale cu citadinismul industrial, idealizarea trecutului şi satanizarea prezentului (sensul istoriei este cel al unei „întunecări"), tema inadaptării şi alienării personajelor venite din provincie în capitală, polarizarea demonstrativă a virtuţilor şi a defectelor, dirijarea destinelor personajelor în scopuri „pedagogice" (cei curaţi eşuează, cei lipsiţi de caracter cîştigă), tonul liric care ajunge să sufoce pe alocuri construcţia epică prin plate discursuri de filosofie a vieţii şi cutremurări sentimentale factice, comentariile auctoriale, cu suficienţă de mic moralist (spre exemplu la înmormîntarea lui Teofil Steriu), care nu au nimic din olimpiana neutralitate a realismului balzacian. Prin lentila unei aseme-nea viziuni simplificate, care are, la nivelul cititorului mediu, o funcţie revendicativ-compensatorie pentru frustrările cotidiene (ceea ce explică succesul de public al romanului), Bucureştiul apare ca o capitală tentaculară, „simbol de perdiţiune" (Pompiliu Constantinescu), „oraş devorator — Moloch modern, din văpaia căruia nimeni nu scapă" (Perpessicius). Sybarisul valah nu este survolat în manieră etnografic-descriptivă, ci în manieră tipologică, fiind redus metonimic la un spaţiu emblematic, Calea Victoriei, nucleu al vieţii metropolitane (la fel cum procedaseră Dos Passos în *Manhattan Transfer* şi Döblin în *Berlin Alexanderplatz*). Tema romanului, de regăsit şi în *Întunecare* şi *Oraş patriarhal*, este, după cum am arătat, mai degrabă o obsesie „de împrumut" decît un „mit personal": „ideea destinului (individual şi colectiv) acţionînd asupra lumii româneşti din veacul al XX-lea ca o "fatalitate" (Mircea Zaciu). Acestei teme, de factură so-cială, îi este supraimprimată o temă cu pretenţii psihologice, dar mai palid conturată: „Visurile nu trebuie împlinite!" „Cheia visurilor", titlul unui poem dramatic al personajului Leon Mătăsaru, ridicat la rangul de metaforă a cărţii, este o variaţie pe adagiul de factură iraţionalistă şi oriental-teosofică, destul de curent în epocă, „împlinirea dorinţelor înseamnă moarte!" Protagoniştii, care la începutul romanului se îndreaptă cu trenul spre Bucureşti ca spre un oraş al tuturor iluziilor şi posibilităţilor, vor ajunge să mediteze asupra devitalizării şi deza-buzării provocate de atingerea unui ideal; totuşi, analiza psihologică nu are profunzime şi consistenţă, „cheia visurilor" rămînînd mai de-grabă o etichetă decît o metaforă exploratorie pentru resorturile abisale ale personajelor. În arcul de timp al celor patru ani pe care îi acoperă romanul, grupul de personaje introduse la început evoluează (involuează) de la condiţia de provinciali mărginiţi, dar idealişti, la condiţia fie de *învinşi* (cei inadaptabili), fie de *estropiaţi* moral (cei care se adaptează sacrificîndu-şi rectitudinea de caracter). Primul tip este ilustrat, ca într-o paletă de variante complementare, de membrii familiei Lipan; cel de-al doilea, de Ion Ozun. Obscur judecător de provincie, Constantin Lipan este chemat în capitală şi numit procuror general de către un fost coleg, Gică Elefterescu, ajuns ministru al justiţiei, care vrea să scape de rivalii politici deschizînd o serie de procese de corupţie. Atunci însă cînd industriaşul Iordan Hagi-Iordan, anchetat de „Const Lippan", îl şantajează la rîndul său pe Gică Elefterescu, ministrul îl obligă pe fostul său coleg să claseze cazul. În ciuda aparenţelor, drama lui Lipan nu este cea a incoruptibilităţii silite la concesii, deoarece intransigenţa sa nu vine dintr-un ideal etic, ci din conformism de slujbaş. Tribulaţiile ministrului nu frîng în el atît axa morală, cît încrederea reificată în *establishment*. De aceea, soarta sa nu „ar fi putut deveni memorabilă, dacă prozatorul îi adăuga un plus de gravitate", cum susţine Ion Bălu, fiindcă Lipan nu este un Andrei Pietraru fascinat de dreptatea absolută, ci un funcţionar care se identifică rigid directivelor sistemului, aici, întîmplător, ideii de justiţie. Cei patru copii ai lui Lipan ilustrează şi ei alienarea în diverse variaţiuni epice. Dacă fiul cel mic, Nellu, este pe cale de a deveni un filfizon monden, pasionat de maşini şi sport, fiul cel mare este un revoltat, din categoria „raskolnicilor" dostoievskieni. Nemulţumit de meschinăria burgheză a familiei şi a mediului în care trăieşte, Costea Lipan fuge de acasă şi

Scanned with OKEN Scanner

intră într-un grup de anarhişti, care conspiră la sabotarea violentă a regimului. În urma atentatului comis de teroristul internaţional cu nume acoperit, „Spartacus", căruia îi cade victimă primul ministru, Costea, aflat sub supravegherea Siguranţei Statului, va deveni moneda de schimb prin care Gică Elefterescu îl va obliga pe Constantin Lipan să închidă ancheta. Figură ce se vrea tenebros-romantică, dar nu este decît naiv-ridicolă, tînărul nihilist este o caricatură a marilor dezbateri sufleteşti din romanele lui Dostoievski. Destinul celor două fete Lipan, Ana şi Sabina, se vrea şi el emblematic. Fiica cea mare, venită în capitală cu visuri de mondenă, face un mariaj „aranjat" cu Guţă Mereuţă (Georges Mereutza), figură ştearsă şi apatică, ce nu o poate împlini ca femeie. Ca urmare, Ana evadează într-un adulter cu un Don Juan de Bucureşti, Scarlat Bosie, care o exploatează şi, ca să nu lipsească nici un clişeu epic, o înşală cinic cu alte amante. Fără vanităţi şi fumuri sociale, deschisă, spontană, pură şi plină de vitalitate, fiica mai mică are un destin şi mai tragic. Prin prietenia compasională cu Viorica Hagi-Iordan, pe care figura angelică a camaradei sale o salvează de la dezagregarea morală şi fizică, Sabina intră într-un cerc de toxicomani, cum este prinţul Anton Muşat, aristocrat în decădere, dependent de droguri. La prima ei transă halucinogenă, Sabina este violată de către Niki Hagi-Iordan, fratele Vioricăi, după care se sinucide. Acest deznodămînt tragic nu este prin nimic motivat de caracterul Sabinei, care se droghează gratuit şi accidental, doar pentru a-i da prilej lui C. P. să facă din ea simbolul elanurilor tinereşti curmate de mediul coroziv şi corupt al capitalei. Personajul care ilustrează celălalt tip, al provincialului ambiţios pervertit de capitală, este Ion Ozun, comparabil, prin deficit, cu un Eugene de Rastignac (Ion Bălu). Venit la Bucureşti pentru a se face om de litere, Ion Ozun trăieşte o perioadă de neagră mizerie, fără a fi creditat de nimeni, pînă cînd celebrul scriitor Teofil Steriu îl primeşte într-o audienţă şi, înduioşat să se revadă pe sine tînăr în chipul celui din faţa sa, îi dă o recomandare care îi va deschide cariera. Caracterul tînărului, ajuns ziarist cu faimă la *Voinţa*, ziar care îşi „vinde scump" independenţa, este flancat de două modele: Teofil Steriu, scriitor profesionist de valoare care, pentru a supravieţui pervertirii impuse de „jungla" capitalei, şi-a confecţionat o atitudine de impasibilitate şi dezabuzare, şi Mirel Alcaz, gazetar „reptilian", care îşi construieşte poziţia printr-un sistem de relaţii de influenţă. Ca şi tablourile din viaţa politică sau cele de salon, şi scenele de redacţie lasă la vedere aceeaşi cusătură neîndemînatică a autorului, care nu-şi poate înfrîna intenţia moralist-demascatoare la adresa corupţiei. Firele narative reprezentate de toate aceste personaje sînt ţesute de **C. P.** pe canavaua mare a romanului său frescă. Cum între ele nu există o cauzalitate intrinsecă, ci doar o conjuncţie de atmosferă şi intenţie demonstrativă, scriitorul simte nevoia să le intersecteze periodic în mari scene „rezumative". Sosirea cu trenul la Bucureşti, seratele la Gică Elefterescu, plimbatul pe Calea Victoriei, înmormîntarea lui Teofil Steriu, noaptea la „Arizona-Bar" sînt astfel de situaţii sintetice, în care demiurgul narator îi reuneşte ca „din întîmplare" pe protagonişti. În totul, **C. P.** se dovedeşte un bun manipulator al unor figuri şi motive epice stereotipe, pe care le dozează atent în funcţie de orizontul de aşteptare al publicului. El nu explorează propriu-zis, ci asamblează cu abilitate nişte clişee literare, care satisfac o filosofie existenţială mediocră. Dacă ar fi făcut-o cu autoironie, ar fi fost numit retrospectiv un textualist postmodern; aşa, el rămîne un romancier „la modă", care a avut în perioada interbelică un succes comparabil cu cel al lui Ionel Teodoreanu. Deşi nu cade în categoria romanelor de duzină, cu o vînă epică irosită din cauza lipsei de concepţie şi de originalitate, *Calea Victoriei* este o carte de raftul al doilea, fără termen de comparaţie cu romanele lui Camil Petrescu sau ale Hortensiei Papadat-Bengescu.

EDIŢII: *Calea Victoriei*, Bucureşti, 1935; Bucureşti, [1937?]; Bucureşti, 1943; Bucureşti, 1957; Bucureşti, 1965 (împreună cu *Duminica Orbului*, Cuvînt înainte de Mihai Gafiţa); Bucureşti, 1967 (împreună cu *Duminica Orbului*, Cuvînt înainte de Mihai Gafiţa); Timişoara, 1989 (Ediţie îngrijită, tabel cronologic şi referinţe critice de Doina Babeu).

TRADUCERI: *Pariz Vychodu*, Praga, UNIE, 1930 (tr. de Maria şi Iosef Kojecky); *La Capitale*, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1935 (tr. de Cesare Ruberti); *P'tjat na pobedata*, Sofia, Cetivo, 1948 (tr. de Jordan Stratiev); *Főváros*, Bucureşti, Irodalmi Könyvkiad, 1963 (tr. de Bözody György); *La capitale*, Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1965 (tr. de Cesare Ruberti);

Scanned with OKEN Scanner

Kalja Viktoriei, Sofia, Narodna kultura, 1972 (tr. de Gergana Stratieva); *Ulica Pobedy*, Moscova, Hudojestvennaia literatura, 1972 (tr. de Z. Potapova).

REFERINȚE CRITICE: P. Constantinescu, *Critice*, 1933; Perpessicius, *Mențiuni critice*, III, 1936; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, și ediția a II-a, București, 1966; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, și ediția a II-a, 1982; Ov. Papadima, *Creatorii și lumea lor*, 1943; M. Gafița, *Cezar Petrescu*, 1963; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1972; I. Bălu, *Cezar Petrescu*, 1972; M. Zaciu, *Scriitori români*, 1978; V. Râpeanu, *Scriitori dintre cele două războaie*, 1986.

C.B.

CALEIDOSCOPUL LUI A. MIREA, I-II — Poezii. D. Anghel și Șt. O. Iosif. București, 1908, 1910. Deși au început să scrie în colaborare cu mult timp în urmă, cei doi poeți semnează pentru prima dată cu pseudonimul A. Mirea în anul 1907, în paginile revistei „Sămănătorul". Poeziile au fost scrise între 1907-1910 și, înainte de a apărea în volum, au fost publicate în reviste precum „Sămănătorul", „Viitorul", „Reforma", „Făt-Frumos", „Minerva", „Ordinea". Cele mai multe au fost tipărite în „Viața Românească", la rubrica intitulată „Cronica veselă", apoi „Cronica veselă. Caleidoscop", iar mai tîrziu „Caleidoscopul lui A. Mirea". Între variantele din reviste și forma definitivă din volum există unele deosebiri, în general lipsite de importanță, constînd în mici modificări de versuri, și, mai rar, în suprimarea unor strofe considerate de prisos. În urma propunerii lui Duiliu Zamfirescu și în ciuda opoziției lui Titu Maiorescu, volumul I al *Caleidoscopului*, alături de alte două lucrări semnate A. Mirea (*Legenda funigeilor* și *Cometa*), a primit în 1909 premiul Adamachi al Academiei Române.

În 1907, cînd poeții **D. A.** și **Șt. O. I.** publicau în revista „Semănătorul" poezia *O dramă într-o colivie*, semnînd cu pseudonimul — ce în cu-rînd va deveni celebru — **A. M.**, genul cronicii rimate avea deja o tradiție în literatura română, fiind reprezentat de Ion Heliade Rădulescu, Gh. Asachi, C. Bolliac, D. Bolintineanu, B. P. Hasdeu, iar în epocă de nume mai puțin ilustre, precum D. Teleor, G. Ranetti, Al. Gh. Doinaru. În ciuda unui asemenea trecut, destul de îndelungat, cronica rimată n-a oferit celor ce au cultivat-o șansa unor creații durabile, creații pe care o istorie a literaturii române, oricît de exigentă, le-ar fi putut reține. Acest prag estetic au izbutit să-l atingă, pentru prima oară, doar cei doi poeți amintiți mai sus („dioscurii", cum le-a spus E. Lovinescu), autorii unei cărți agreabile, de mare succes în epocă, intitulate *Caleidoscopul lui A. Mirea* (1908). Formula creată de ei, aceea a umorului liric, se va dovedi fecundă, deschizînd un drum în poezia noastră, drum ce înaintează de la G. Topîrceanu și Ion Minulescu pînă la Marin Sorescu. Despre *Caleidoscop* și despre celelelate opere scrise în colaborare, **D. A.** a vorbit o singură dată, într-un articol publicat în ziarul „Seara" cu ocazia apariției în 1910 a celui de-al doilea volum de cronici rimate. Poetul dezvăluie aici motivația nu numai a colaborării sale cu **Șt. O. I.**, ci și a formulei adoptate: „Hărțuiți pe nedrept, îmboldiți de meschinăriile diverselor reviste, dezgustați de noroiul ce încercau să arunce asupra noastră, nevoia de a răspunde, de a ne apăra și de a lovi la rîndul nostru ne-a hotărît într-o bună zi să încercăm satira". Momentul acesta marchează începutul unei noi etape în evoluția lor poetică, o etapă ce aduce cu sine acceptarea prozaicului și a umorului în poezie. Creația în doi este posibilă, crede **D. A.**, doar în cazul unor poeți „ce și-au cultivat oarecum sensibilitatea" și între care „se stabilește un fel de fluid nevăzut, care-i face de multe ori să gîndească același lucru, să rostească simultan aceeași vorbă, să închege același vers". Exemplul cel mai elocvent este acela al fraților Goncourt. Înainte de a-și găsi expresia teoretică în articolul lui **D. A.**, problemele colaborării dintre cei doi poeți au fost formulate în poezii precum *Crezul meu* și *Mănușa*, din 1907 și, respectiv, din 1908. Deși trăiește într-o epocă de mare gravitate istorică — acea a răscoalelor țărănești (asupra cărora va reveni în poeziile *1907* și *Scrisoare deschisă a unui melc*) — **A. M.** își propune să creeze o operă din care să nu lipsească „rîsul sonor" și veselia. Nefiind stapînit de ranchiună, umorul noului „poet" va fi unul inocent și nepărtinitor. Pe de altă parte, literatura lui **A. M.** este, intenționat, o literatură ocazională, inspirată din evenimentele, mari sau mici, ale epocii de la începutul secolului XX. Prezenteismul este atît de apăsat încît astăzi, după trecerea anilor, pentru a înțelege

Scanned with OKEN Scanner

corect unele poezii avem nevoie de unele note explicative şi comentarii erudite. Ceea ce rămîne totuşi pe deasupra reconstituirilor istorice este verva, spiritul polemic, ironic şi uneori tăios, al unui „poet" aflat într-o permanentă disponibilitate combativă. Cît priveşte versificaţia, animat de aceeaşi dorinţă de popularitate, **A. M.** îşi propune să aleagă „versuri săltăreţe" şi să urmeze un principiu de perfecţiune formală („nici un vers nu va fi şchiop"). În cealaltă poezie amintită, *Mănuşa*, îndreptată contra lui Mihail Dragomirescu, autorii încearcă să soluţioneze din punctul lor de vedere o problemă ce va da multă bătaie de cap criticii literare pînă în zilele noastre. De la E. Lovinescu şi pînă la exegeţii actuali, aproape toţi specialiştii au încercat să-l identifice pe **A. M.** fie cu **D. A.**, fie cu **Şt. O. I.** În ultima vreme, cîştig de cauză pare să aibă ideea exprimată în versurile din *Mănuşa*, conform cărora **A. M.** este o personalitate distinctă, deosebită atît de **A.** cît şi de **I.**, chiar dacă în dependenţă de ei. („Eu nu-s nici el, nici celălalt"). În *Caleidoscopul lui A.Mirea* cele mai izbutite poezii, care şi-au păstrat prospeţimea pînă azi, sînt poeziile descriptive (un fel de pasteluri „pe dos") şi poeziile fanteziste. Mai pot fi adăugate scenetele versificate, puţine în primul volum şi mai multe în al doilea, avînd ca personaje, de obicei, obiecte personificate: scaunul, fotoliul, măturoiul, un fulg de pernă etc. În această serie, nu foarte bogată, intră următoarele poezii: *Colloquium, Indignarea clopotului de la Mitropolie, Fantezie de Sf. Gheorghe, Mesagiul, În Cişmigiu.* De altfel, cei doi poeţi publicaseră mai devreme cîteva piese de teatru scrise în colaborare şi aveau deja o bogată experienţă în arta dialogului de care au beneficiat, desigur, în compunerea scenetelor. Aşa-zisele pasteluri nu urmează decît rareori calea binecunoscută a impresiei plastice, căci scopul pe care „poetul" şi l-a propus este acela de a-şi înveseli cititorii, deformînd datele constitutive ale speciei. El nu parodiază nici pe Alecsandri, nici pe Coşbuc, nici pe alt autor de pasteluri; el parodiază specia ca atare, forma literară a pastelului. Foloseşte pentru aceasta un întreg „arsenal" de mijloace, între care locul cel mai important, prin frecvenţă şi prin efectul pe care îl produce, revine comparaţiei degradante şi umoristice. O comparaţie şocantă şi excentrică întîlnim de exemplu în poezia *Crai-nou:* „Crai-nou pe cer senin s-arată,/ şi cum străluce-n geamul meu,/ îmi pare-o unghie tăiată/ Din degetul lui Dumnezeu..." Uneori aceste false pasteluri se încheie cu un accent sentimental, „poetul" începe să vorbească pe neaşteptate despre sine, despre starea lui sufletească, renunţînd la tonalitatea glumeaţă de mai înainte. E destul să citim aşa-numitul „ciclu de la ţară" al *Sonetelor rusticane* pentru a vedea că pe **A. M.** spectacolul naturii, oricît de grandios ar părea, nu izbuteşte decît să-l amuze. În descriere el caută întotdeauna expresia şugubeaţă, năstruşnică, intenţionînd să provoace hazul celui care citeşte. Cîteva din poeziile publicate în *Caleidoscopul lui A. Mirea* sînt fantezii şi critica literară s-a simţit îndreptăţită să le pună în seama lui **D. A.**, singurul dintre „dioscuri" care avea de mai înainte experienţa acestui gen de poezie. Fapt e că, într-adevăr, unele din fanteziile lui **A. M.** amintesc de acelea ale lui **D. A.** Şi ar fi greu de contestat, de pildă, că o poezie precum *Reîntoarcerea,* tipărită în *Caleidoscop,* se aseamănă cu *Murmurul fîntînei* a celui din urmă. Dintre poeziile din această categorie, cea mai reuşită este *Regina Mab.* „Poetul" recunoaşte el însuşi că este un visător prin excelenţă şi că nu poate renunţa la plăcerea închipuirii. Pentru el ţinuturile imaginare sînt cu mult mai frumoase decît cel reale, iar călăuza lui în această lume a reveriei poartă numele unui personaj shakespearian: regina Mab. Ca orice fantezist, **A. M.** nu crede totuşi pînă la capăt în visele sale, simţul umorului şi al ironiei îi erodează pe dedesubt închipuirile, obligîndu-l să oscileze permanent între iluzie şi deziluzie. Importanţa *Caleidoscopului lui A. Mirea* a fost evidenţiată de către Şerban Cioculescu încă din 1945: „Cu *Caleidoscopul* se încetăţeneşte în literatura noastră o specie nouă, cronica rimată, de ţinută artistică, în a cărei compunere, spiritul umoristic se dozează în aceeaşi măsură cu lirismul".

EDIŢII: *Caleidoscopul lui A. Mirea,* vol. I-II, Bucureşti, 1908, 1910; ediţie îngrijită şi cuvînt înainte de Mihail Dragomirescu, Bucureşti, 1956; ediţie îngrjită, prefaţă, tabel cronologic şi note de Ion Roman, Bucureşti, 1974; D. Anghel şi Şt. O. Iosif, *Scrieri,* I, ediţie îngrijită şi comentarii de Ion Roman, Bucureşti, 1982.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* III, 1927; G. Călinescu, *Istoria*

Scanned with OKEN Scanner

literaturii române de la origini pînă în prezent, 1941; Ş. Cioculescu, *Dimitrie Anghel. Viaţa şi opera*, 1945; I. Roman, *Şt. O. Iosif*, 1964; T. Vîrgolici, *Dimitrie Anghel*, 1966; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, 1970; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916*, 1970; G. Horodincă, *D. Anghel. Portret în eventai*, 1972; M. Vaida, *Introducere în opera lui Şt. O. Iosif*, 1977; *D. Anghel interpretat de...*, 1982; M. I. Dragomirescu, *D. Anghel*, 1988.

Gh.P.

CAPUL DE RĂȚOI — Comedie în trei acte (şapte tablouri) de G. Ciprian, Bucureşti, Editura „Cugetarea", 1940. Premiera piesei: 26 ianuarie 1940, în regia autorului, la Studioul Teatrului Naţional din Bucureşti. În volumul său de memorialistică, *Măscărici şi mîzgălici*, autorul revelă că eroii comediei sale, adică „Ciriviş, Macferlan, Pentagon şi Bălălău au trăit aievea, şi escapadele lor din şcoală ori din întîi ani de studenţie au fost adevărate, sau aproape adevărate, căci fantezia a mai brodat pe ici, pe colo..." Nucleul prim al viitoarei opere îl formează farsele — evocate şi preluate de altfel şi în debutul piesei — a patru colegi de la Liceul „Gh. Lazăr" din Bucureşti, care au înfiinţat o umoristică „societate simbolică", a cărei cotizaţie, la fel de simbolică, o constituia livrarea cîte unui „cap de răţoi"; cum conducătorul aşa-zisei asociaţii, Dem. Demetrescu-Buzău, alias viitorul Urmuz, susţinea că „numele fiecărui om trebuie să rimeze cu făptura lui fizică şi morală", cei patru liceeni purtau următoarele porecle: Ciriviş (adică Dem. Demetrescu-Buzău), Macferlan (G. Ciprian), Pentagon (Const. Grigorescu) şi Bălălău (Alex. Bujoreanu). Maniera în care „răţoiii", prin farsele lor, urmăreau să şocheze spiritul micburghez şi să spargă cadrele banale ale realului dovedeşte că ei aplicau pe viu celebra reţetă a lui Lautréamont, conform căreia e necesară „întîlnirea întîmplătoare a unei umbrele şi a unei maşini de cusut pe masa de operaţie"...

Viziunea histrionică existentă în întreaga operă a lui **G. C.**, fie în cea teatrală, fie în cea romanescă, se desăvîrşeşte o dată cu comedia *Capul de răţoi*. Spre deosebire de *Omul cu mîrţoaga*, în *Capul de răţoi* identitatea dintre bufonerie şi sfinţenie este acum voluntară şi conştientă, fiind asumată programatic; „bufonul" şi „sfîntul" fiinţează aici, cu naturaleţe, în aceeaşi persoană. Trama piesei — a cărei acţiune oarecum aleatorie e în consecinţă, ca în teatrul epic, împărţită în şapte tablouri, demarcarea comediei în trei acte fiind pur convenţională — e simplă: reîntîlnindu-se la maturitate, patru foşti colegi de liceu, exasperaţi de rigiditatea şi plictisul vieţii anodine, decid să se reîntoarcă la un mod adolescentin de a fi, pus sub emblema gratuită şi umoristică a „Capului de răţoi"; în cel mai pur spirit urmuzian, ei încep o existenţă simbolică între cer şi pămînt, clădindu-şi locuinţa într-un pom. „Banda pahucilor", animată de „duhul născocitor" al lui Ciriviş (alias Urmuz), are un adevărat program de dinamitare a realităţii cotidiene, a convenţiilor sociale şi a platitudinii burgheze, propunînd o terapeutică universal-valabilă, bazată pe practicarea farsei şi a „gimnasticii" absurde (pur şi simplu „lăsatul pe vine"): „Avem principii largi", declară Ciriviş, doctrinarul grupului. „Îmbrăţişăm pe toată lumea. Boier, golan, creştin, musulman — te-ai lăsat pe vine, ai intrat în rîndul oamenilor!" Cei patru „răţoi" intuiesc cu exactitate scopul şi esenţa farsei, căci, aşa cum remarcă Paul Zarifopol atunci cînd o defineşte teoretic, „gluma... e ca o gimnastică", a cărei practicare „dezvoltă o energie prin care ne izbăvim" de diversele tribulaţii cotidiene. Totodată, cum observă Ovid S. Crohmălniceanu, nenumăratele „urmuzisme" pe care le desfăşoară „răţoii" (între care principiul liminar este „lăsatul pe vine") nu reprezintă altceva decît un fel de „practică yoghinică, simplificată genial şi pusă la îndemîna tuturor". Într-un sens, cei patru „pahuci" sînt, de fapt, urmaşii foarte îndepărtaţi ai dostoievskianului om din subterană, deoarece şi ei înlocuiesc pe „doi şi cu doi fac patru" cu paradoxalul „doi şi cu doi fac cinci"; cu alte cuvinte, ei luptă împotriva „bătrînei doamne Logica şi a eternului domn Interes", introducînd în realitatea de toate zilele, împietrită în convenţii, ilogicul şi actul gratuit. „Răţoii" propovăduiesc „ruperea din linie", răsturnarea „stîlpilor logicii" şi echilibristica pe muchia de cuţit ce desparte „raţiunea de nebunie"; ei sînt, astfel, nişte „nebuni" ce pulverizează cadrele rigide, anchilozate, ale realului desfigurat de morgă şi inautenticitate. „Pahucii" nu mai au nume, ci doar porecle ce reflectă perfect esenţa făpturii lor: primind

Scanned with OKEN Scanner

botezul, sînt niște oameni noi și, prin urmare, Dem. Demetrescu-Buzău devine Ciriviș, G. Ciprian, Macferlan ș.a.m.d. Acum ei sînt cum par și par ce sînt: niște bufoni, „în ținută de campanie", cu gambete pe cap precum Charlot. Ca Saint-Genet, autorul-personaj al lui Sartre, și histrionul lui **G. C.** — fie Varlam din *Omul cu mîrțoaga,* fie Ciriviș, Macferlan, Pentagon și Bălălău din *Capul de rățoi,* fie *Jeannot* din *Un lup mîncat de oaie* — aspiră să fie „actor în viață, regizor în marele teatru al vieții", cu scopul de a ruina gravitatea alienantă a realului; comediantul se i-realizează în fața oamenilor, își transformă ființa în aparență și deschide o falie către neant. Iată de ce „rățoii", avînd, după cum mărturisesc, „voluptatea sondărilor în vid", fac tumbe din „setea de a cădea în gol", căci, așa cum avertizează Ciriviș, iluzia este specialitatea lor. Această frenetică acțiune de i-realizare, prezentă la actor, o surprinsese, foarte exact, încă Hamlet: „Să nu te-nfiori cînd vezi un come-diant/ Doar într-un vis de chin, o-nchipuire,/ Că-și poate sufletul supune minții/ Atît de mult, că prin silința-i, chipul/ și glasu-i frînt e, și cu-ntregu-i zbucium/ El cugetului potrivește chipuri,/ și toate-acestea sînt pentru nimic". Spre deosebire însă de Hamlet, la care producerea de aparențe are un efect tragic-activator, Jean Genet ori histrionul lui **G. C.** prezintă i-realizarea în miezul realității însăși ca scop ultim al condiției umane, și, în consecință, divertismentul, farsa și jocul — instituite ca lege — destramă „seriosul existenței", redîndu-i autenticitatea originar-genuină. Bufonii, dirijați de Ciriviș, sînt terapeuți năstrușnici care provoacă omului social un șoc psihodramatic, atrăgîndu-l într-un joc al rolurilor și dezvăluindu-i, din nou, naturalitatea falsificată de masca profesională. În *Capul de rățoi,* lumii ca junglă i se opune acum, reconfortantă, lumea ca circ, în care suverane sînt fantezia și gratuitatea: „De cînd oamenii se lasă și se ridică unii în fața altora, nu mai gonesc nebunește. Se opresc, se uită la alții, zîmbesc, își strîng mîinile și... chiar se îmbrățișează. Și asta nu pentru că se cunosc, ci doar pentru că-s oameni... Oamenii au descoperit că-s oameni." Ca urmare, realitatea rigidă e decojită, sub ea ieșind la iveală miezul uneia noi, cu alte cadențe și cu aerul primenit, iar omul, ca în teatrul lui Eugen Ionescu, e cuprins de evanescență. Încă o dată „miracolul" regenerării umane revelă identitatea dintre bufonerie și sfințenie; histrionii din jurul lui Ciriviș se numesc ei înșiși „fii ai ecleziei" și — cunoscători ai primei epistole către corinteni — se lasă îmbătați de „nebunia crucii", voind să-și bată „cuie la încheietura mădularelor" pentru „a sîngera de obștestile dureri". Gîndirea discursi-vă, cu acel „damf de mucegai", e repudiată cu oroare, „pahucii" știind să aștepte, în liniște, iluminarea. Ciriviș și discipolii săi sînt bîntuiți de un „veșnic neastîmpăr", urăsc stagnarea, căci „a sări, a sălta e legea firii" lor. Bestiarul reflectă și aici, ca în *Omul cu mîrțoaga,* morala piesei: „rățoii", cu magia lor de pasăre măiastră și cu „inimile lor de orătănii sălbatice", alungă pe „bătrînele cîrtițe" ale convențiilor sociale ori morale. Cum a relevat Petru Manoliu, încă în cronica făcută la premiera piesei, *Capul de rățoi* reprezintă o "commedia dell'intelletto", a ideilor, în care oamenii sînt înlocuiți cu idei". Totodată, atît ca structură formală, cît și ca viziune histrionică asupra omului, *Capul de rățoi* constituie cel mai substanțial experiment din cadrul teatrului interbelic românesc, prevestind, de asemenea, apariția psihodramei.

EDIȚII: *Capul de rățoi,* București, 1940; *Scrieri,* II, București, 1965.

REFERINȚE CRITICE: O. Șuluțiu, în „Gîndirea", nr. 5, 1941; Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950,* 1968; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* 1975; I. M. Sadoveanu, *Scrieri,* V, 1978; I. Masssoff, *Teatrul românesc,* VII-VIII, 1978-1981; I. Vartic, *Modelul și oglinda,* 1982; N. Carandino, *Teatrul așa cum l-am văzut (1935-1945),* 1986.

I.V.

CAPUL DE ZIMBRU — Povestire de Vasile Voiculescu. Datată „20-25 decembrie 1946 București", proza — așa cum relatează Dinu Pi-llat — fusese trimisă la „Provincia" (Turnu-Severin), publicată acolo și premiată în mai 1947 de un juriu al cărui președinte, scriitorul Victor Papilian, „se întreba nedumerit dacă autorul *Capului de zimbru* nu este una și aceeași persoană cu poetul binecunoscut de toți". A fost introdusă, fără modificări, în prima ediție (1966) a *Povestirilor* și reluată în culegerile ulterioare din 1972, 1982 și 1984. Povestirea a fost ecranizată în 1971 de Televiziunea

Scanned with OKEN Scanner

Română.

O situație limită, provocată de „întîlnirea uluitoare" a două timbre rarisime cu „capul de zimbru", într-un peisaj de apocalipsă (marea stepă rusă de la începutul celui de-al doilea război mondial) face obiectul acestei istorisiri în ramă, desăvîrșită sub raportul gradării epice și al înscenării dramatice. Ea anunță, alături de *Lostrița* ori *Sezon mort*, elaborate cam în aceeași perioadă, un povestitor comparabil cu Sadoveanu. *Capul de zimbru* se revendică, în datele esențiale, de la poetica povestirii: „inginerul G...", care istorisește o întîmplare senzațională, unicului auditor, „pradă unor cumplite dureri" cauzate de „groaznicul uragan care a bîntuit de la începutui iernii", în sfîrșit, atmosfera propice comunicării, pe de o parte, și receptării active a celor petrecute, pe de altă parte. Filatelist vechi, prietenul autorului fusese martorul unei întîmplări ciudate, proiectată mai întîi pe un fundal tensionat — expresie, parcă, a disperării soldaților blocați undeva în stepă și care trădează un V. poet al elementarului: „Ascultam năuci hăurile din jurul nostru, priveam halucinați depărtările cu zări adînci în care alergau, rostogolite de vînturi, cîrduri de spini mari și rotunzi, ca niște arici care s-ar fi dat nebunește peste cap... La porunca vîn-toaselor întreg cîmpul începe a se mișca, se însuflețește și legiuni misterioase de spini albi-cenușii, ca niște gogoloaie de oase înviate, pornesc să o ia la goană pe fața amețitoare a stepelor, cu un fîșîit macabru. E hula bără-ganelor, premergătoare ciclonului" ș.a. Într-un asemenea cadru premonitoriu, lui G... i se arată un timbru de mare valoare, de către un ofițer german în trecere, filatelist și el. Dispariția mărcii (fusese luată, din greșeală, pe fundul unei farfurii) stîrnește o emoție colectivă, cu urmări ce puteau fi tragice: ofițerii români sînt percheziționați, unul singur însă — căpitanul Tomuț — refuză să se supună comandantului român, cu amenințarea sinuciderii. Amenințat cu împușcarea, „în clipa nebună cînd comandantul ajunsese cu revolverul în dreptul ochilor" timbrul reapare. Ofițerii străini pleacă „uluiți, dezumflați" pentru ca — în final — căpitanul Tomuț să-și justifice nesupunerea, mărturisind că poseda o marcă similară, de aceeași valoare, pe care o și arată: primită în dar de la mama, „o veche boieroaică moldoveancă", ea îndeplinea o funcție de talisman („să poarte noroc pe front"). „Dacă aș fi putut, l-aș fi păstrat ascuns în inimă", încheie ofițerul care ar fi vrut „să înlăture ca pe o fatalitate" această „întîlnire uluitoare între două capete de zimbru în inima pustiului". Fiindcă „soarta le-a silit să se înfrunte", Tomuț „azvîrli în jarul aprins capul de zimbru ce-i rămăsese în mînă", acum desacralizat prin exhibarea celuilalt, echivalat cu o valoare pur comercială. Astfel, G... „sfîrși povestea" în care lecția de onoare se împletește cu sentimentul, dramatic, al pierderii funcției talismanice de timbrul „la fel de piersiciu" cu acela arătat înainte de ofițerul străin. Episoade ca schițarea ofensivei în pregătire, asociată cu „tragicul gîgîit al gîștelor sălbatice ce sfîșiau nopțile", improvizarea ospățului și sosirea precipitată a unui curier prepară — cu alterări de ritm și după o tehnică cinematografică *sui generis* — momentul psihologic central. Înfruntarea dintre comandant și căpitanul Tomuț are, ca și celelalte secvențe, o concentrare nuvelistică. Devierile de la întîmplarea propriu-zisă — referiri la existențialism, servirea mesei, genealogia maiorului german — consolidează totuși impresia de experiență trăită de către povestitorul-martor. Pe de altă parte, povestirea are finalitate terapeutică pentru ascultătorul bolnav, care cunoaște acum, în timpul audierii, o stare de spirit asemănătoare cu aceea trăită atunci de eroii întîmplării. Similitudinile acestea se reintegrează și la nivelul cadrului natural („groaznicul uragan" ce provoacă migrena, „tragica mutenie a stepelor" din timpul războiului), argumentîndu-se astfel trecerea firească și alternativă de la timpul subiectiv al povestirii la timpul obiectiv, al povestitorului. Exemplară ca observație realistică și prin desenul viguros al caracterelor, *Capul de zimbru* este în același timp antologică din unghiul artei narative, menită să restituie — fapt caracteristic pentru povestirile lui V. — o întîmplare de excepție și un caz-limită de conștiință.

EDIȚII: *Capul de zimbru*, I, Studiu introductiv de Vl. Streinu, București, 1966; *Capul de zimbru*, I, prefață de Mircea Tomuș, ed. îngrijită și tabel cronologic de Ion Voiculescu; București, 1972; *Capul de zimbru*, I, ed. îngrijită de Victor Iova, București, 1982; *Iubire magică. Povestiri*, ed. îngrijită de Victor Iova, București, 1984.

REFERINȚE CRITICE: V. Ardeleanu, *Proza poeților*,

Scanned with OKEN Scanner

1969; D. Pillat, *Mozaic istorico-literar. Secolul XX*, 1971; Al George, *Semne şi repere*, 1971; I. Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, 1972; M. Ungheanu, *Pădurea de simboluri*, 1973; N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, 1974; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; I. Apetroaie, *Vasile Voiculescu*, 1975; Gelu Ionescu, *Romanul lecturii*, 1976; E. Simion, *Scriitori români moderni*, II, 1976; C. Ungureanu, *Proză şi reflexivitate*, 1977; A. Sasu, *Vasile Voiculescu*, în *Mic Dicţionar. Scriitori români*, 1978; E. Zaharia-Filipaş, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, 1980; *Vasile Voiculescu interpretat de...*, 1981; M. Braga, *Vasile Voiculescu în orizontul tradiţionalismului*, 1948; N. Florescu, *Itinerarii mirabile*, 1991; I. Simuţ, *Revizuiri*, 1995.

M.M.

CARACTERURI — Volum de poezii al lui Barbu Paris Mumuleanu, publicat în 1825, la Bucureşti, în Tipografia de la Cişmeaua lui Mavrogheni; volumul se deschide cu o bogată „precuvîntare", urmată de 14 satire, purtînd următoarele titluri: *Cei mari, Linguşitorii, Nobilul făcut şi ne-nvăţat, Nobilul vechi şi sărac, Bogatul mojic, Scumpul, Ipocritul, Muierile, Mîndrul, Defăimătorul, Lăudărosul, Flecarul, Nerodul* şi *Scolasticii*; la sfîrşitul volumului se dă un glosar cu titlul *Zicerile cele străine*.

După cum reiese şi din titlurile de mai sus, volumul *Caracteruri* cuprinde un şir de portrete satirice ce vizează vicii morale foarte generale ce au intrat în atenţia scriitorilor încă din antichitate, dar pentru **B. P. M.** imboldul venea de la autorul grec din secolul al IV-lea e. n., Teofrast, poate şi mai mult de la moralistul francez La Bruyere, a căror operă a putut-o cunoaşte direct sau printr-un intermediar. Probabil nu i-au fost străine nici satirele lui Antioh Cantemir. Pe urmele acestora, autorul nu urmăreşte atît individualizarea personajului, cît mai ales descrierea viciului sau defectului, satira atingîndu-şi în cele din urmă scopul prin grija cu care fiecare tip este analizat în reacţiile şi manifestările sale caracteristice, prin insistenţa cu care autorul îşi descrie eroii şi, nu în ultimul rînd, prin pertinenţa observaţiilor făcute. Defectul vizat, fie el trufia sau zgîrcenia, ipocrizia sau lăudăroşenia, limbuţia, incultura sau linguşirea, se conturează după schema oferită de Teofrast, ce constă în prezentarea generală a specimenului, un fel de introducere în temă, faţă de care, de cele mai multe ori autorul ia o atitudine dezaprobatoare, urmează apoi detalierea manifestărilor acestuia, făcută cu mare acuitate şi cu exagerări caricaturale, pentru a se încheia cu o concluzie moralizatoare. „Cei mari", din satira cu acelaşi titlu, sînt extrem de satisfăcuţi cînd cei mici, adică supuşii lor, li se închină cu mîinile pe piept pentru că: „Ei gîndesc că nu-s născuţi/ Ci din cer de sus căzuţi". „Linguşitorii", paraziţii dispuşi să execute cele mai înjositoare treburi, în speranţa că vor putea parveni şi ei „Umblă-ncet, d-abia păşesc/ Pe camarieri sfătuiesc", sau „Basmaoa de cade jos/ Ei o aridic bucuros", iar „nobilul făcut şi ne-nvăţat" pare a fi un piţigoi, e afectat în vorbire şi mişcări, îi desconsideră pe cei mici, se laudă pentru luxul ce-l poate afişa prin mobilă, echipaj şi îmbrăcăminte, pomădîndu-se cu parfumuri scumpe, ca şi cei al căror exemplu îl urmează, care „Blane scumpe pe ei pun/ S-arate că-s de neam bun". **B. P. M.** ţine însă, să concluzioneze că adevărata noblеţe şi superioritate este a spiritului şi a inimii şi că ea nu e dată de titluri şi averi: „Noblеţea d-o căutăm/ Noi în suflet o aflăm/ ... Căci cu mii, pot şi măgari/ A se face nobili mari". „Bogatul mojic" e neînvăţat ca boul, mîndru şi gras ca taurul, aleargă după titluri nobiliare, fie ele de prinţ, graf, marchiz sau baron, crede că e un excelent orator, mai presus decît Cicero, şi înţelept ca Socrate şi de aceea „Umblă pe nas pufuind/ P-alţii nimic socotind". „Scumpul" pentru „lucru mic d-un ban/ Bate tîrgul cît-un an" şi e preocupat de împrumuturile ce le face altora, se plînge că e cel mai sărac muritor, umblă în zdrenţe, face şi el pe „ipocritul", ca în satira cu acelaşi titlu, ca un alt Tartuffe, ce ţine mereu capul aplecat şi nu are curajul să te privească în faţă, la care „Orişicine la ei vin,/ Spun slugile că să-nchin!/ Cu oamenii cînd vorbesc/ D-abea din buze şoptesc". „Muierile" nu sînt Junone şi Penelope cum vor să pară, care, „oricum s-ar arăta/ Vericare e Dalida", se uită mereu în oglindă ca maimuţele, cheltuiesc enorm pentru toalete, sînt capricioase, clevetitoare: „Apoi iar, în adunări/ Stau numai pe defăimări/ Defaimă, ponosluiesc/ Judec p-alţii, osîndesc/ S-ating de mare şi mic/ Una către alta zic!" Cei satirizaţi în *Mîndrul* „Cînd merg schimonosesc/ Picioarele-şi tîrşîiesc;/ Umblă parcă-s ologiţi/ Sau copii nedumeriţi" şi sînt fraţi buni

Scanned with OKEN Scanner

cu „defăimătorul", care găseşte tuturor defecte, fie că sînt urîţi, maimuţoi, înşelători, asupritori, fie barbari şi răi, necinstiţi şi zgîrciţi, şi crede că numai el este frumos, cinstit, politicos şi „s-aseamăn cu Adon (Adonis n. n.)/ şi la duh cu Solomon". Din aceeaşi stirpe sînt şi „lăudărosul" şi „flecarul", cel dintîi lăudîndu-se, printre altele, că e în corespondenţă cu Petersburgul şi Parisul, că aşteaptă pachet de la Constantinopol şi că i-a sosit un bucătar de la Londra, pe cînd cel de-al doilea şi-a petrecut concediul la Odessa, ca şi „nerodul", de altfel, ai cărui confraţi sînt „Ticăloşi, nătăfleţi/ Gugumani, nerozi, bobeţi/ Ce năpaste sînt/ Toţi nerozii pre pămînt". Cu „scolasticii" se încheie această galerie a „caracterelor" aduse în scenă de **B. P. M.**, ultima satiră din volum fiind îndreptată împotriva semidocţilor, falşilor medici, dascălilor pedanţi, ignoranţi şi inculţi, a celor cu fumuri de mari artişti, poeţi lipsiţi de talent sau pictori şi muzicieni lipsiţi de har. Cei ce dau concerte „Cîntă, se schimonosesc/ Să strîmbă, să-ngîţuiesc:/ Pa, pa, pa, vu, che, ga, di/ Che, ga, di, vu, che, zo, ni;/ şi li să par cînd răcnesc,/ Cum că au glas îngeresc", pe cînd falşii medici: „îşi dau cu părerea, le spun/ Iată, zice, ce e bun:/ Flores, bones, taula,/ Trei unghii ţintaula,/ Un glistirus bonus, bun/ ţectus, fectus es comun,/ ş-apoi fug ei îngîmfaţi/ Socotind că-s prea-nvăţaţi." Acordînd o mare atenţie expresiei, cu dorinţa clară de a stabili un acord între idee şi exprimarea figurată, **B. P. M.** realizează cîteva tipuri pline de viaţă cu ajutorul cărora se poate reconstitui, oricum, fizionomia unei epoci. De altfel, spre aceleaşi concluzii ne duc şi îndrăzneţele sale gînduri exprimate în atît de întinsa „procuvîntare" cu care se deschide volumul. S-au făcut, şi pe bună dreptate, apropieri cu *Însemnare a călătoriei mele* a lui Dinicu Golescu sau, altădată, cu *Didahiile* lui Antim Ivireanul. Şi aici, ca şi acolo, se remarcă luarea de poziţie faţă de starea de înapoiere şi decădere morală a societăţii contemporane, demascarea luxului, a caracterului parazitar al clasei boiereşti. Cei bogaţi „porniţi spre desfătări" se rostogolesc prin „noaptea poftelor" şi-şi afişează cu ostentaţie risipa şi luxul. Din cauza aceasta „ţara să dărapănă", fiind „beţi toţi de beţia ambiţiii... cinstind numai rangurile şi dregătoriile şi nesocotind meşteşugurile şi lucrarea pămîntului din care iese îndestularea şi fericirea neamului". Faţă de această situaţie, soluţia propusă nu este aceea a unui radical, ci a unui reformist care vede societatea progresînd prin „doftoria învăţăturii şi a bunelor sfaturi". De aceea, el vorbeşte cu entuziasm despre importanţa învăţăturii, despre deschiderea a cît mai multor şcoli în limba română, ca şi despre răspîndirea largă a cărţii. Pentru atingerea acestor deziderate, **B. P. M.** consideră că trebuie stimulată mîndria naţională, invocînd, printre altele, eforturile depuse de înaintaşi, fiind amintiţi traducătorii *Bibliei* de la Bucureşti, Ienăchiţă Văcărescu, autorul *Gramaticii*, contemporanii săi Petru Maior şi Dimitrie Ţichindeal, al căror exemplu trebuie urmat. De fapt, în concepţia autorului, poeţilor le revine o misiune deosebită; de la Ovidiu încoace, ei au fost civilizatorii, cei care au trezit popoarele din nepăsare şi amorţire, îmbogăţind mereu limba. De aceea, trebuie să se înveţe gramatica şi ştiinţele, aşa cum procedează toate popoarele, să se alcătuiască dicţionare şi să se îmbogăţească limba prin neologisme. *Procuvîntarea* este profesiunea de credinţă a unui patriot luminat şi o bună carte de vizită pentru cel ce a scris *Caracteruri*-le.

EDIŢII: *Caracteruri compuse de Barbu Paris Mumuleanu*, Bucureşti, 1852; Scrieri. Prefaţă, text ales şi stabilit, note de Rodica Rotaru, Bucureşti, 1972.

REFERINŢE CRITICE: Gr. Brîncuş, *Contribuţii la istoria limbii române literare*, 1956; G. Călinescu, în „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", II (1953), şi X (1961), nr.1; Al. Piru, în „România literară", an. VI, 1973, nr. 5.

O.Ş.

CARAVANA CINEMATOGRAFICĂ — Povestiri de Ioan Groşan. Bucureşti, 1985. Înainte de a apărea în volum, povestirile — patru la număr — au fost publicate în revistele studenţeşti „Amfiteatru" şi „Echinox", între anii 1971-1981. Bucurîndu-se la apariţie de ample comentarii în presa literară, volumul a contribuit, alături de alte cărţi ale prozatorilor postmoderni, la revirimentul prozei scurte din deceniul al nouălea.

Pentru a desemna o receptare a textului literar însoţită de plăcere, critica italiană (Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan) posedă un termen special: *fruizione*. Însuşirea de căpetenie a celor patru povestiri din *Caravana cinematografică* (1985), prima carte a lui **I. G.**, este

Scanned with OKEN Scanner

tocmai aceasta: izbutesc în tot timpul lecturii să mențină viu interesul cititorului, să-l atragă în universul lor imaginar prin alegreţea stilistică şi printr-un umor de bună calitate. La aceasta se adaugă şi spiritul ludic, nu doar al naratorului, ci şi al personajelor, figuri dispuse oricînd să evadeze în spațiul jocului. Naratorul din *Insula,* profesor şi scriitor, crede că a scrie din experiență „e prea puțin", şi, prin urmare, preferă jocul închipuirii, „hîrjoneala cu singurele jucării rămase: cuvintele". Amestecînd geografia cu fantezia, el creează un ținut neverosimil, un fel de bibliotecă în aer liber, o insulă ai cărei locuitori se îndeletnicesc cu cititul, sînt cititori cum alții sînt agricultori, meseriaşi, muncitori etc. Deşi pleacă de la un vis, *Insula* nu e o proză onirică, de vreme ce naratorul însuşi acceptă posibilitatea să se fi trezit şi să fi continuat să fantazeze în prelungirea celor visate. Dorința de a ieşi din orizontul îngust al vieții cotidiene şi de a regăsi, prin joc, momentele vii şi plenitudinea îl caracterizează şi pe Sebastian Pop, personajul din *Marea amărăciune.* El îi propune Ioanei, colega sa de serviciu, dornică şi ea să scape din plasa convențiilor zilnice, să îşi prescrie viața, să nu facă decît ceea ce înainte fusese scris. Numai că scrisul, în cazul lor, nu are o forță magică, nu constituie o ursită, ci este un simplu joc la care au consimțit amîndoi. Încercarea lui Sebastian Pop de a depăşi marginile jocului prescriind naşterea unui viței din ograda gazdei se soldează cu un eşec în care el vede o confirmare definitivă a mediocrității sale. Nu este singura dată cînd autorul, neiertător şi ironic, îşi aduce personajul într-o situație ridicolă. Predispoziții ludice au însă mulți din eroii lui **I. G.**: de la operatorul de film din *Insula,* căruia îi trece prin cap ideea năstruşnică să scoată aparatul de proiecție pe geamul caravanei cinematografice şi „să proiecteze filmul pe dealul din spatele bisericii în seara primei ninsori, speriind ciurda locală", şi pînă la țiganul Darcleu, cel care îşi vinde calul, spre exasperarea nevestei, şi îşi cumpără o jucărie, un radiou, pe care îl aşează pe fereastra casei. Plutonierul Atanasiu Gică din *Caravana cinematografică,* alt spirit jucăuş, eliberează fără pedeapsă delincvenții dacă aceştia îi istorisesc, în felul Sheherezadei, un basm. Şi învățătorului Benea, din aceeaşi povestire, îi place jocul, deşi înscenările sale sînt lipsite, de cele mai multe ori, de gratuitate. Corelative înclinației ludice sînt comicul şi umorul, alte două însuşiri ce asigură în egală măsură plăcerea lecturii. Povestirile lui **I. G.** au darul să înveselească, să trezească în sufletul cititorului o stare de voioşie comică, nu numai prin situațiile hazlii pe care le relatează, ci şi prin modul de reprezentare. Ele au la bază o înțelegere umoristică a existenței umane, dezvăluind un sentiment de libertate interioară ce oferă autorului posibilitatea să privească lumea cu detaşare, ca pe un spectacol. Situațiile comice, foarte numeroase, iau naştere de obicei prin neconcordanța dintre ceea ce se aşteaptă să apară şi ceea ce apare ca împlinire a aşteptării. Succesiunea acestor două momente, specifică de altfel comicului în general, poate fi observată, de exemplu, într-o pagină din *Caravana cinematografică.* Venit „cu filmul" în satul Mogoş şi intrigat că nimeni nu-l întîmpină, „tovarăşul Tavi" se adresează prin megafon țăranilor, folosind un limbaj specific deceniului şase. În curînd i se pare că aude în noapte tropăitul grăbit al unui grup de oameni: „Hai, măi tovarăşi, mai repede, că ne-apucă iarna! — strigă el vesel, dar în clipa următoare scoase o exclamație şi făcu un salt înapoi. Şoferul mai apucă să-l vadă lipindu-se de maşină. Vitele pătrunseră buluc în lumină, oprindu-se buimăcite, cu cozile ridicate, în fața camionului." Tot o secvență comică prin contrastul dintre realitate şi aparență este aceea în care preşedintele Tanasie vine s-o anunțe pe tînăra învățătoare din sat că a sosit caravana. Mai întîi, el intră pe furiş în curte şi spionează pe geam ce se petrece în odaia luminată a fetei. Apoi se întoarce la fel de precaut în stradă, de unde o strigă spunîndu-i pe un ton oficial că „tovarăşii" au ajuns. Umor cu implicații satirice se întîlneşte în *Marea amărăciune,* în cele cîteva imagini din viața şcolii, dar şi în prima povestire din volum, *O dimineață minunată pentru proză scurtă,* în care apar două ființe ridicole: directorul unui Gostat, vînător în timpul liber, şi un scriitor venit în documentare. Acesta din urmă e convins că evenimentele din lumea reală pot fi împărțite după criterii literare: o vînătoare de fazani echivalează cu o proză scurtă, vînarea unui mistreț nu poate fi cuprinsă decît în paginile unui roman, chiar şi ivirea unui cerb din pădure depăşeşte limitele prozei scurte.

Scanned with OKEN Scanner

Lămurit pînă la urmă în privința acestei probleme estetice, directorul Gostatului hotărăşte că vînătoarea de ciori e, de fapt, cea mai potrivită pentru proza scurtă. Receptarea fruitivă poate fi explicată însă nu doar prin spiritul ludic şi viziunea umoristică, despre care a fost vorba pînă acum, ci şi printr-o particularitate de limbaj. Nu e greu de observat că modul de enunțare al lui **I. G.** evită într-o mare măsură descrierile şi digresiunile de idei, care ar face să treneze acțiunea, favorizînd în schimb dialogul şi narațiunea. Acestea dau povestirilor o anumită vioiciune, care nu poate fi decît pe placul cititorilor, fiindcă activează mai intens şi mai repede dorința lor de iluzionare. În *Caravana cinematografică,* de exemplu, dialogul dintre personaje se află în primul plan, imprimînd textului o formă aproape dramatică. Conversațiile cuprind pagini întregi, întrerupte ici şi colo de scurte remarci explicative, un fel de „indicații scenice" menite să amplifice senzația de reprezentație teatrală. Dialogul creează apoi iluzia oralității prin întrebuințarea limbajului uzual cotidian şi prin informațiile naratoriale privind intonația, mimica, gesturile sau mişcările corpului. Exprimarea capătă deci la **I. G.** o valență fonică. În sfîrşit, spre deosebire de moderni, care caută un efect artistic în organizarea ingenioasă a materialului, el se fereşte să îngreuneze lectura, preferînd de fiecare dată o compoziție simplă, fără interversiunea episoadelor. Cele două povestiri mai ample, *Caravana cinematografică* şi *Marea amărăciune,* se constituie prin înlănțuirea „cap la cap" a secvențelor, cu nesemnificative derogări de la cronologie. La drept vorbind, în prima dintre ele, autorul încearcă de cîteva ori să disocieze acțiunea în planuri paralele şi simultane, comunicînd ce se petrece la un palier, apoi la celălalt, dar renunță repede la această complicație în favoarea unei desfăşurări unilineare. *Marea amărăciune* se bazează pe o structură tradițională, descrisă deja de multă vreme de formaliști, în care subiectul e încadrat de un prolog şi un epilog. Concentrînd cîteva fapte din trecutul lui Sebastian Pop, partea de început are un aspect retrospectiv şi, în acelaşi timp, unul preliminar. Ea susține ca un pivot subiectul şi anunță, pentru cine citeşte atent, finalul povestirii. Fiindcă, după o încercare dramatică de-a se salva prin iubire din cercul strîmt al unei vieți convenționale, personajul se va regăsi pe sine cel de la început. Epilogul conține, cum era de aşteptat, o sugestie despre viitorul lui Sebastian Pop, despre mediocrizarea lui treptată şi ireversibilă. E greu de găsit o explicație mulțumitoare pentru ordinea povestirilor în volum. Ce l-a determinat oare pe autor să-şi înceapă cartea cu *O dimineață minunată pentru proză scurtă,* să o continue cu *Insula* şi *Caravana cinematografică* şi să o încheie cu *Marea amărăciune?* Indiferent însă de locul lor în volum, povestirile par a se axa, cu particularitățile structurale descrise mai sus, pe trei teme succesive ale prozei româneşti de azi. Ar fi, mai întîi, tema „obsedantului deceniu", pe care **I. G.** o supune, în *Caravana cinematografică,* unui tratament umoristic, distanțîndu-se prin aceasta de predecesorii lui în domeniu, atraşi mai ales de conținutul ei psihologic şi moral. În *Marea amărăciune* apare o altă temă, a omului comun, ceea ce face să se creadă că povestirea a fost scrisă după *Caravana cinematografică,* într-un moment cînd principiul istoricității se afla deja în regres. În sfîrşit, celelalte două narațiuni sînt centrate pe problema, nu mai puțin obsedantă, a livrescului. În *Insula,* de exemplu, e clară intenția autorului de a parodia livrescul excesiv, concepînd două personaje care, după un lung prizonierat în bibliotecă, încep să sufere de o comică infirmitate: nu mai pot vorbi decît prin citate desprinse din cărțile mari şi mici ale omenirii. Totul a fost deja scris, în afară de această conştiință a noastră că totul a fost scris: „Apoi, gîndindu-mă că nicăieri n-o să găsesc scrise cuvintele acestea, am spus: "Draga mea, stăm pe o carte. Asta e.". Remarcabilă în toate cele patru povestiri este însă capacitatea scriitorului de a modula expresiv cîteva teme preexistente ce jalonează evoluția prozei româneşti din ultimele decenii.

EDIȚII: *Caravana cinematografică,* Bucureşti, 1985.

REFERINȚE CRITICE: E. Simion, în „România literară", nr. 20, 1985; R. G. Țeposu, în „Flacăra", nr. 20, 1985; I. Buduca, în „Amfiteatru", nr. 5, 1985; M. Papahagi, în „Tribuna", nr. 21, 1985; L. Petrescu, în „Steaua", nr. 7, 1985; N. Manolescu, în „România literară", nr. 32, 1985; M. Ungheanu, în „Luceafărul", nr. 36, 1985; C. Regman, în „Viața românească", nr. 10, 1985; G. Dimisianu, în „România literară", nr. 50, 1985; Şt. Borbely, în *Vatra,* nr. 12, 1985; Monica Spiridon, în „România literară", nr. 8, 1987; E. Simion, *Scriitori români de azi,* IV, 1989;

Scanned with OKEN Scanner

M. Papahagi, *Cumpănă şi semn*, 1990; R. G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; I. Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, 1994; Al. Th. Ionescu, *Aventura prozei scurte în anii '80*, 1995; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

Gh.P.

CARTEA CU JUCĂRII — Volum de proză scurtă de Tudor Arghezi, publicat pentru prima dată la Bucureşti, la Editura „Cultura Naţională", în 1931. Ediţia „definitivă" (precizarea aparţine autorului) — Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1943.

Cartea cu jucării este nu numai una din scrierile cele mai cunoscute ale lui **T. A.**, dar şi — paradoxal, dacă luăm în considerare succesul său, la un public foarte divers (atît ca vîrstă, cît şi ca gusturi) — una dintre cele mai dificil de comentat. Adesea, se vede clasificată grăbit între „compunerile pentru copii" ale autorului, alăturîndu-se altor creaţii despre „microcosmosul familial" şi „raiul gospodăresc" din Mărţişor. Perspectiva aceasta este excesiv reducţionistă şi de-aceea considerăm îndreptăţită sublinierea Marianei Ionescu (*Ochiul ciclopului*) că nu este vorba despre o carte „pentru copii", ci despre asumarea unei noi perspective auctoriale (a „candorii infantile"), cu alte cuvinte — despre *un experiment al poeticii argheziene*; un experiment datînd dintr-o perioadă de rupturi dramatice în evoluţia, ca şi în substanţa subiectului — *Cartea cu jucării* apare în acelaşi an cu *Flori de mucigai*, ceea ce (cu excepţia lui Nicolae Balotă) exegeţii par să ignore. Volumul (ne referim la ultima ediţie îngrijită de autor, din 1958) conţine scurte naraţiuni sau „scenete" avînd în centru pe cei patru membri ai unei familii (Tăicuţu, Măicuţa şi cei doi copii, mici, Miţu şi Baruţu) despre care toţi indicii textuali „spun" că este familia autorului însuşi. Personajele asigurînd legătura textelor între ele, nu credem să greşim afirmînd că volumul este un întreg, şi anume „cronica unei copilării" pe care naratorul (Tăicuţu) o (re)trăieşte, dar o şi (re)creează pentru copiii săi. Basmele (*Piatra pitigoiului*, *Fata de demult*, *Domniţa Pulcheria*) ori fabulele (*Poveste cu oi*, *Povestea bradului negru*, *Bătrînii din insulă*) incluse între celelalte povestiri adaugă o notă de feeric întregului, contribuind la împlinirea sensului iniţiatic al copilăriei astfel trăite, în care rostirea unei poveşti este la fel de importantă ca şi descoperirea misterului naşterii (...puilor de pisică). În termenii Marianei Ionescu, „basmul devine interesant prin aplicarea filtrului magic al unei perspective infantile asumate de artist". Ceea ce ne readuce la consideraţiile iniţiale, despre problemele de *poetică* pe care le ridică exegezei *Cartea cu jucării*. Sub ochii părinţilor (şi, adesea, din voinţa lor, pentru că Tăicuţu joacă, ironic-citant, rolul Demiurgului blajin, al Părintelui devenit părinte), copiii descoperă lumea. Postulatul fundamental al acestei descoperiri este că lumea adulţilor şi aceea a copiilor este aceeaşi, diferă numai pers-pectivele. Întreaga carte se construieşte aşadar pe jocul — fascinant, pentru autorul-narator-Tată — al diferenţei de perspectivă. Ludicul arghezian întîlneşte aici punctul originar al plăsmuirii de vorbe, ce va alcătui „Cartea". Mai mult — cei doi copii reprezintă două modalităţi diferite de a trăi aceeaşi aventură a cunoaşterii, ca într-o piesă muzicală unde variaţiunile (de perspectivă, de astă dată — a Miţurei: detaşată, „artistă", atentă la detalii, incomodă, „feminină", a lui Baruţu: stîngace, poticnită, excesiv-imaginativă, violentă, sentimentală, *id est*... „masculină") se încrucişează după o algebră subtilă, menită să dea relief temei principale. Facerea lumii este un joc (temă esenţială şi în lirica argheziană „a boabei şi a fărîmei"); Elveţia, de pildă (*Ştii româneşte?*) „e ca o ladă cu jucării făcută de Dumnezeu într-o zi, cînd aducîndu-şi aminte de copilăria lui, a voit să glumească şi să rîdă. Coastele păşunilor sînt cutreierate de vaci mici, gălbui şi cărămizii, cu cîte o stropitură vînătă prin petele roşcovane şi albe, iar de grumazul vacilor, care dau lapte cu ciocolată, atîrnă clopote, sunătoare ca muzicile şi ca la liturghie. Aşa că văile cîntă din fund şi pînă-n creştetele cele mai înalte şi dacă se scarpină taurii clocotesc în vuiete furtunoase". Cunoaşterea e la început ezitantă, dar ea începe (ca într-un tratat de psihologie infantilă, respectabil, însă *rostit din altă perspectivă*) cu descoperirea limitelor subiectului cunoscător şi — deci — cu postularea sinelui ca entitate: „A fost, întîi, destul de greu de descoperit urechea, Baruţu crezînd că aude cu nasul sau cu falca. Mîna lui grasă purta ornicul pe la bărbie şi împrejurul gurii, prins cu toată palma,

Scanned with OKEN Scanner

ca un săpun. I se părea că ascultă cu sprinceana, cu dinții, cu limba, cu gaura cefii albe, ignorant în auz, ca tătuțu cînd scrie, nesigur dacă își aduce aminte cu degetul mic și dacă gîndește cu inelul...", etc. etc. (*Na uneche...*). E o aventură presărată de poticneli și accidente, pe care privirea înduioșată a Tătuțului le descrie în detalii savuroase, potențate de utilizarea ironică a stilului doct, al tratatelor științifice: „în fiece zi Baruțu trebuie să aibă o decepție nouă, constatînd că toate lucrurile merg de-a-ndaratelea față de sincerele lui dorinți. Fragilitatea obiectelor cu picioare și roți l-a uimit, și sensul întrebuințărilor, mereu contrariat de realități, cere de la el o schimbare de principii. /.../ Cu cele mai bune gînduri, Baruțu a găsit un ciocan și un cui și a dorit să bată cuiul în oglinda dulapului — și nici n-a intrat... Ba, ce e mai mult, s-a crăpat toată oglinda ca de trăsnet, în zig-zag, de-a curmezișul între colțuri" (*Amărăciuni*). Constituit, dar încă ezitant, subiectul nu știe conjuga — filosoficește — sensurile verbului „a fi" („și astfel Baruțu trăiește cu iluzia de-a fi fost și rîde că se bucura cînd nu era", în *Spugal*) și întîmpină serioase dificultăți în acceptarea unui univers construit pe o logică a contradictoriului („Convingerea lui /Baruțu/ e cu totul zdruncinată. El a văzut pe Mițu încălțîndu-se, puind pălăria, luînd bățul. Știa că e Mițu, dar parcă nu mai știe. S-o fi strecurat Mițu pe undeva, din ghete și din pălărie, și acum umblă singure ghetele, mănușile, pălăria și bastonul", în *Întîia deziluzie*). Ca întotdeauna, dificultatea majoră a subiectului cunoscător la **A.** o reprezintă raportarea sa la Divinitate. *Fiului duc amin*, unde copiii stîlcesc numele divinității („Mudnezeu") și încurcă vorbele rugăciunii, unde Baruțu fantazează stîngaci („Eu l-am văzut pe Mudnezeu în pom"), iar Mițu pune întrebări fără răspuns („Unde stă, mămico, Dumnezeu?") rescrie, jucîndu-se, la fel, cu perspectiva, căutarea argheziană fundamentală, din creațiile „majore" (dacă nu cumva, repetăm, atributul de „minor" e eronat atribuit textului în discuție). Dar toate aceste „întîmplări" ale copiilor sînt avataruri ale experiențelor fundamentale ale subiectului. *Cartea cu jucării* concretizează una din soluțiile cele mai importante ale poeticii argheziene, față cu suferința, cu „seriosul", cu tragicul: jocurile redimensionează universul; copilăria e „vîrsta adoptivă a poetului, și copilărirea /este/ atitudine în fața lumii și vieții" (Șt. Aug. Doinaș). **A.** pune și aici semnul egalității între scris, viață și joc („Viața e o jucărie și toate sînt făcute numai pentru joacă. Mițu și Baruțu știu asta bine, de la tătuțu, care se joacă toată noaptea cu un condei și o bucată de hîrtie și toată ziua se joacă de-a fuga, umblînd după cai verzi. A! o să le-arate el odată un cal verde și lor. Numai să nu-l cereți pentru voi de tot, că tătuțu nu dă.", în *Spectacole*), fără a reduce astfel dimensiunea tragică a vreuneia din ele. Prilej de ridiculizare a prețioasei „literaturi" (pe care Baruțu o confundă cu „untura", „din pricina unei precocități intelectuale perverse"), „povestea" reia mitul Sheherezadei, ca explicitare a menirii naratorului (Tăicuț-Demiurg) însuși: „Scriitorul de povestiri din împărățiile de mai tîrziu urmează pilda fetei cu pielea cenușie, care s-a destrămat de-acuma cîteva mii de ani și s-a topit, prin preajma rîului Eufrat /.../ Ca să nu piară și ca să i se pară că trăiește ziua îndoit, o dată cu el și o dată cu împrejurarea povestită, el povestește zi de zi, a sufletului și a pămîntului, o împrejurare" (*Fata de demult*). Cea mai frumoasă jucărie din *Cartea* aceasta, singura care potolește certuri, pedepsește vinovați, îmblînzește lacrimile copiilor și supărările părinților, adunîndu-i pe toți într-un centru *ad hoc* al casei și al lumii, jucăria — în esență — cu efect cathartic este „jucăria de vorbe": „Nici o jucărie nu e mai frumoasă ca jucăria de vorbe. Copiii, ca și oamenii mari, sînt mai simțitori la vorbe decît la fapte, plăcîndu-le mai mult decît faptele făcute, faptele povestite. Și, dacă povestea miroase a minciună și minciuna este ticluită bine, povestea și atunci place mai mult; de unde un scriitor scoate învățul că închipuirea e mai adevărată decît adevărul și că viața trebuie răscolită, ca să fie scrisă pe placul cititorului mare și al ascultătorului mic" (*Poveste cu oi*). Reprezentînd, după expresia celui mai avizat (probabil) exeget al lui **A.**, Nicolae Balotă, „o mutație stilistică excepțională în cariera unui poet", *Cartea cu jucării* se construiește — chiar și în efortul de schimbare a poeticii, pe care îl mărturisește — tot pe coordonatele fundamentale ale operei argheziene, integrîndu-se organic acesteia, mai mult — fiind unul din momentele sale majore.

EDIȚII: *Cartea cu jucării*, ediția a III-a, adăugită (totuși,

față de cea de a doua), București, 1948; ediția a IV-a, București, 1958. Reprodusă în vol. 7. (*Proze*) al ediției *Scrieri*, București, 1965.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; Ov. S. Crohmălniceanu, *T. Arghezi*, 1960; D. Micu, *Opera lui T. Arghezi. Eseu despre vîrstele interioare*, 1965; M. Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, 1977; N. Balotă, *Opera lui Arghezi*, 1979; Șt. Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, 1980; M. Ionescu, *Ochiul ciclopului*, 1981; M. Zaciu, în *Dicționarul scriitorilor români*, coord. M. Papahagi, M. Zaciu și A. Sasu vol. I, A-C, 1995.

I.B.

CARTEA DE IARNĂ — Poezii de Ion Mureșan. București, 1981. Este volumul de debut al poetului, printre cele mai apreciate de critica deceniului al nouălea, cuprinzînd versuri scrise între anii 1974-1980. O parte dintre ele au fost citite la Cenaclul de Luni al Universității din București, în prezența criticului Nicolae Manolescu, conducătorul cenaclului, și a scriitorului Mircea Ciobanu, care vor și sprijini, de altfel, publicarea volumului. Înainte de a apărea într-o carte, poeziile au fost tipărite în revistele studențești, care în acea vreme constituiau principalul (dacă nu unicul) factor de evoluție în poezia românească. Este vorba de „Echinox", „Forum studențesc", „Convingeri comuniste" și „Amfiteatru". Lor li s-au adăugat două din revistele mari ale epocii, „Tribuna" și „Steaua", care au publicat și ele din versurile poetului. Nouă poezii *(Autoportret la tinerețe, Înălțarea la cer, De la fereastră, Poemul de iarnă, Poemul despre poezie, Cît despre frumusețe, Frig, Glasul* și *Izgonirea din poezie)* au fost selectate de Alexandru Mușina în *Antologia poeziei generației '80*, 1993.

Cartea de iarnă (1981) a fost situată, chiar din momentul apariției, în descendență rimbaldiană. Ioan Buduca, mai întîi, a fost de părere că „regimul paroxistic al poeziei acesteia o va obliga să aleagă tăcerea, onestitatea apariției de cometă Halley sau religiozitatea unei tagme spirituale". Și mai clar s-a exprimat N. Manolescu, scriind că „de la Nicolae Labiș, nici un poet român n-a stat sub semnul lui [Rimbaud] într-o măsură mai mare decît **I. M.**". Există într-adevăr motive temeinice pentru o asemenea situare, sugerată de altfel chiar de autor, căruia, într-un *Autoportret la tinerețe,* i-a plăcut, de exemplu, să-și inventeze o biografie de golan *(voyou)*. Ceea ce **I. M.** are în comun cu autorul *Barcazului beat* este refuzul constrîngerilor, al pragmatismului și chemarea juvenilă a poeziei. Autoritatea și filistinismul matern, împotriva cărora s-a revoltat altădată Rimbaud, sînt ironizate în *Poemul de iarnă.* Trebuie spus însă, chiar cu riscul de a introduce o interpretare dualistă, că personajul care figurează ca poet nu apare doar în această ipostază rimbaldiană. Există în volum poezii fără inflexiuni sociale, în care figura poetului rebel e substituită cu o imagine princiară sau sacerdotală, cum se întîmplă în *Despre construcția unui mare hangar.* E o mare deosebire între aceste două înfățișări: una dintre ele, cea rimbaldiană, e răspunzătoare pentru un lirism al dezmoștenirii; cealaltă, vaticinară, duce spre o poezie metafizică, de formulă esoterică. Deși poeziile în care autorul creează o situație dialogică, adresîndu-se în mod direct unor interlocutori, sînt multe, componenta socială a poeziei sale a rămas, în mod surprinzător, ca și neobservată. Dacă ar trebui să raportăm aceste versuri la una din speciile poeziei sociale, cea mai potrivită ar fi, poate, satira. Firește că textele în discuție nu sînt niște satire propriuzise, în sensul vechilor tratate, nici nu interesează, de altfel, într-o poezie de azi respectarea canoanelor, ci un anumit tip de reacție în fața existenței. Alături de formula patetică și imprecatorie, pentru care autorul manifestă predilecție, apare încă una, mai relaxată, căutînd efectul comic cu mijloacele ironiei. E nevoie însă, în cazul unor astfel de poezii, de multă atenție pentru a discerne, dincolo de unele asemănări de suprafață, între atitudinea satirică, animată în general de credința în perfectibilitatea lumii, și atitudinea iconoclastă de tip avangardist, al cărei scop nu este să corijeze, ci să provoace reacția spiritelor conformiste. Poetul încetează deci să se manifeste ca moralist, simulînd din rațiuni artistice o conduită mai degrabă excentrică. La spectacolul de gală descris în *Kynos Kephalai*, el își epatează cunoscuții lăudîndu-i „pentru frumoasa [lor] moarte", în timp ce iubita sa, la fel de extravagantă, face și ea impresie cu „capetele de cîine tatuate pe genunchi". Valori respectabile, despre care burghezul n-ar

Scanned with OKEN Scanner

îndrăzni să vorbească decît cu venerație, sînt contrariate prin imagini de o vulgaritate studiată, dar fără umorul din textele avangardei. Desigur, ar fi greșit să vorbim de satiră în cazul acestor versuri ce nu urmăresc decît să șocheze prin bruscarea convențiilor, dar trebuie spus totuși că ele se mențin, prin limbajul uzual și prin suprafața de impact, în cadrele largi (sau lărgite) ale așa-zisei poezii sociale. Nu sînt, în orice caz, fragmente dificile, obscure, destinate unui cerc restrîns de inițiați. Estetica urîtului (prezentă și aceasta în opera lui Rimbaud) este unul din factorii ce determină din interior atît poeziile cu temă culturală, cît și altele din partea a doua a volumului. Sînt texte care, deși nu mizează în mod deosebit pe limbaj, își află un specific lexical în frecvența cuvintelor ce denumesc diferite părți ale corpului uman. Atent în primul rînd la funcția referențială a noțiunilor anatomice, **I. M.** evită să le dea o întrebuințare metaforică, valorificînd cu predilecție sensul lor propriu. Ele sînt deci creatoare de imagini și mențin versurile în domeniul senzorialității. De remarcat, apoi, că frumusețea trupului uman, proporția și echilibrul din reprezentările clasice ale omului lipsesc din aceste versuri ce frapează, dimpotrivă, prin forme ale urîțeniei corporale. Să adăugăm că, în funcție de același criteriu estetic, e organizat și bestiarul poeziilor, lipsit de animale frumoase, considerate poetice prin consens, acestea fiind înlocuite cu altele din categoria opusă: păianjenul, șoarecele, șobolanul, gîndacul de bucătărie. Aceeași incisivitate senzorială se observă în cazul absurdului, ce apare de mai multe ori la **I. M.**, dar parcă în nici un loc cu atîta pregnanță ca în *Izgonirea din poezie*. Nu toate poeziile pot fi integrate în schema de interpretare schițată pînă aici. Dacă ne-am limita la ea, ar rămîne pe dinafară o categorie întreagă de versuri în care esențială este nu atitudinea iconoclastă față de poezia tradițională, ci sensibilitatea metafizică a poetului. În această categorie intră, în primul rînd, poeziile de tip oracular, scrise într-un limbaj obscur și totodată solemn, cu verbele la timpul viitor, cum întîlnim în poezia *Glasul*. Manifestările sibilinice de tip extatic, frecvente în poezia oraculară, lipsesc la **I. M.**, fiind înlocuite cu intuiția unor semne prevestitoare, a unor simboluri naturale în transparența cărora se ghicesc tainele viitorului. Prin viziunile greu descifrabile cărora le dă naștere, vaticinația poate fi considerată un mod al poeziei hermetice, nu singurul și nici cel mai extins, căci pe lîngă el mai apar și altele, de extracție tot cultică. E vorba, în primul rînd, de riturile stranii care, fie că sînt pe de-a-ntregul inventate de poet, fie că pornesc de la un model din mitologie, creează întotdeauna o impresie de esoterism. Încercarea de a identifica misterele din versurile hermetice ale lui **I. M.**, cînd nu rămîne cu totul infructuoasă, duce la rezultate aproximative, fiindcă autorul îmbină elemente din mitologii diferite, atras mai mult de latura spectaculară a fenomenului. Este posibil ca ritualurile inventate de poet în cele cîteva poezii de factură hermetică să aibă un model, chiar dacă unul îndepărtat și pe jumătate șters, în misterele orfice. Cu un cuprins mai puțin bogat decît cel al poeziei de tip avangardist, lirica oraculară și hermetică nu poate fi „totuși neglijată, mai întîi fiindcă ea nu este, ca valoare, neglijabilă, iar în al doilea rînd, fiindcă existența ei creează un paralelism definitoriu pentru creația de început a lui **I. M.**. Firește că paralelismul nu exclude existența unor teme poetice comune, atît doar că acestea sînt modulate diferit: urletul de spaimă de acolo devine cîntecul eshatologic de dincoace. *Cartea de iarnă* este divizată în trei părți, la care se adaugă o *addenda*; ar fi greșit să o privim drept o culegere de poezii, de vreme ce autorul nu și-a adunat poemele în volum, cum se spune, respectînd cronologia scrierii lor, ci a născut spre o construcție unitară pe baza unor constante stilistice și tematice. *Izgonirea din poezie*, considerată oarecum impropriu o *addenda*, este mai mult o „clauzulă" ce dă întregului volum un aspect finit. Poeziile, luate separat, au și ele o anumită compoziție, o structură, în care un rol important dețin, de obicei, speciile reiterației: refrenul și laitmotivul. În mod obișnuit, reiterația e fie semantică, fie lexicală, dar ea cunoaște și manifestări mai subtile, sintactice (în *Frig*). Chiar și poeziile din a doua parte a cărții, propuse de mai multe ori ca mostre de paroxism al trăirii, dezvăluie preocupările tehnice ale poetului, exercitate la nivel de „versificație". Datorită *rejet*-ului, aproape omniprezent, multe versuri au o prelungire de cîteva cuvinte care nu pot fi considerate un vers nou, fiind mai degrabă un

Scanned with OKEN Scanner

rest al celui dinainte. Aceste versuri cu coadă *(vers coués)* constituie, de altfel particularitatea „prozodică" mai importantă a poeziei lui **I. M.**, particularitate vizibilă mai ales, cum am spus, în poemele din partea de mijloc.

EDIȚII: *Cartea de iarnă*, Bucureşti, 1981.

REFERINȚE CRITICE: I. Buduca, în „Viața studențească", nr. 35, 1981; N. Manolescu, în „România literară", nr. 38, 1981; V. Bugariu, în „Luceafărul", nr. 40, 1981; M. Mihăieş, în „Orizont", nr. 42, 1981; Dan Cristea, în „Luceafărul", nr. 46, 1981; Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 11, 1981; F. Berindeanu, în „Amfiteatru", nr. 2, 1983; Marius Lazăr, în „Astra", nr. 3, 1984; M. Mincu, *Eseu despre textul poetic*, II, 1986; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989; A. Pantea, în „Discobolul, nr. 2, 1990; Al. Cistelecan, în „Apostrof", nr. 2, 1990; D. Chioaru, în „Euphorion", nr. 1-3, 1992; R. G. Țeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; I. Negoițescu, *Scriitori contemporani*, 1994.

Gh.P.

CARTEA ÎN CARE E DESCRISĂ CĂLĂTORIA PRIN ȚINUTUL SIBERIEI, DE LA ORAŞUL TOBOLSK PÎNĂ LA HOTARUL ÎMPĂRĂȚIEI KITAIEI; DOCUMENTUL DE STAT AL SOLIEI LUI NICOLAE SPĂTARU ÎN CHINA (1675-1676) — Însemnările zilnice de drum şi raportul asupra modului de îndeplinire a însărcinării, cunoscute sub titlul de JURNAL DE CĂLĂTORIE ÎN CHINA al Spătarului Nicolae Milescu. În calitate de ambasador al țarului Alexei Mihailovici către împăratul Kan-Hi, a scris despre misiunea încredințată, pe lîngă *Descrierea Chinei*, aceste două lucrări, tipărite inițial la St. Petersburg în 1882 şi, respectiv, 1906. Un ms. grecesc al *Jurnalului*, adus din Constantinopol de Cezar Bolliac (1848), va fi tălmăcit de G. Sion (1888). Prima traducere românească integrală a *Jurnalului*, făcută după textele originale publicate de J. N. Arseniev, aparține lui Corneliu Bărbulescu şi apare la Bucureşti în 1956 (reed. În 1958 şi 1974).

Venit la Moscova, spre sfîrşitul anului 1671, ca reprezentant al intereselor culturale ale patriarhului Dositei de Ierusalim, care îl recomanda împăratului drept „om foarte învățat, cunoscînd latina, slavona şi mai ales limba greacă", instruit de călătoriile „în multe țări şi împărății", adevărat „cronograf în care sînt adunate toate lucrurile lumii", **N. M.** este numit imediat traducător pentru limbile greacă, latină şi română la Posolski Prikaz (ministerul afacerilor străine). Într-un moment cînd Rusia urmărea extinderea relațiilor sale externe, țarul îi încredințează conducerea unei pretenționase ambasade în China (1675). Răstimpul misiunii va fi valorificat de cărturarul moldovean în trei scrieri ce răspund deziderateltor „cunoaşterii complexe a teritoriilor ruseşti de dincolo de Urali, furnizoare de importante venituri", „stabilirii unor legături diplomatice şi economice cu Extremul Orient", „nevoii de a cunoaşte realizările organizatorice, politice, culturale şi militare din statul chinez, vecinul cel mai puternic din răsăritul îndepărtat". Însemnările zilnice ale drumului propriu-zis, urmat pe itinerarul actual al Transsiberianului, se derulează în intervalul 3 mai 1675 — 13 ian. 1676 şi cuprind o descriere minuțioasă, făcută „după regulile geografilor", a ținuturilor străbătute, de la Tobolsk pînă la frontiera chineză, a neamurilor, îndeletnicirilor şi credințelor întîlnite, a florei, faunei şi toponimiei băştinaşe, cu notarea meticuloasă, pe zile, ore şi în verste, a stării drumurilor şi peripețiilor impozantei caravane, alcătuită, „şi pentru cinstea şi înălțarea numelui măriei sale țarului", din o sută cincizeci de oameni. Acuității spiritului de observație, prezentarea îi datorează acurateței „de hartă militară convertită în cuvinte". Menită „a servi pentru găsirea cu ochii închişi a drumului parcurs", precizia cartografică produce descurajante amănunțimi (nume de sate, cătune, gîrle, forme de relief, soiuri de copaci şi de peşti, felurile sălbăticiunilor), care, însă, pe lîngă acțiunea compensatoare la efectul dispersării aşezărilor în imensitatea taigalei, au rostul de a reconstrui pretutindeni, pînă în cele mai îndepărtate locuri, din detalii semnificative prompt sesizate (durata iarmarocului de la Tobolsk, mulțimea hambarelor pentru depozitat mărfuri, forfota negustorilor, mişunarea nomazilor, permanența trimişilor cu provizii), sau din oportune reminiscențe mitologice (samurii, în antichitate „lîna de aur", şi expediția argonauților), prezența omului în tentativele sale, nedezmințite de frig şi distanțe, vizînd apropierea şi comunicarea. În felul acesta, „Jurnalul se umple, paradoxal, de toată grandoarea misterioasă a unei realități care-şi găseşte, pentru prima oară în cultura universală,

Scanned with OKEN Scanner

un ochi în stare să o vadă şi un condei capabil să o sugereze" (G. Ivaşcu). *Stateinîi Spisok, Documentul de Stat* al soliei, e conceput sub forma unei *Scrisori* a Spătarului M. trimisă ţarului în 17 apr. 1676. Sistemul de înregistrare a faptelor petrecute pe traiectul Nercinsk-Pejin — cu indicarea exactă a traseului urmat, a dificultăţilor de transport şi aprovizionare întîmpinate, apoi, treptat, a numeroaselor încercări de înţelegere cu reprezentanţii bogdihanului — rămîne acelaşi, chiar dacă după trecerea graniţei chineze trimişii ţarului „se simt într-o altă lume". Diferit e în primul rînd peisajul: vechi cetăţi năruite, oraşe cu întărituri de pămînt şi piatră, mănăstiri şi temple înţesate de idoli stranii, lacuri cu scoici „în care uneori se găsesc atîtea mărgăritare, încît luminează în timpul nopţii", stepe uscate şi nisipoase, acoperite de dune şi cu albii de rîuri secate, drumuri anevoioase unde „piciorul se afundă în nisip un sfert pînă la genunchi". Rezumat simbolic al acestei naturi, Marele zid beneficiază de o descriere — apreciată de Hasdeu unică în literatura lumii — completă, sugestivă, deşi lapidară, unde spontaneitatea impresiei nemijlocite e intensificată prin confirmarea fabuloasă a legendei potrivit căreia, atunci cînd s-a clădit, „în munţi n-a mai rămas nici o piatră, pe şesuri n-a mai rămas nisip şi în rîuri n-a mai rămas apă, iar în păduri nici un copac". Pătrunderea în teritoriul astfel delimitat va lua tot mai mult aspectul de vieţuire într-un spaţiu închis, puternic contrastant cu nelimitarea orizontului siberian, mai ales datorită asediului clauzelor copleşitoare din sofisticatul protocol al diplomaţiei chineze. Urgiei elementelor dezlănţuite, din prima parte a lucrării, îi ia locul, în cursul tratativelor cu grămăticii chinezi, ofensiva mefienţei, concretizată în „vorbele ce se înmulţesc" şi care „întreabă mereu despre aceleaşi lucruri, de o mie de ori", deoarece „treburile împăraţilor cereau să fie cercetate îndeaproape şi fără grabă". Prin ceea ce înfăţişează ca ritm al caravanei, pe de o parte, şi ca scenariu al convorbirilor, de alta, ambele părţi ale scrierii ambasadorului contrazic flagrant porunca expresă din ukazul ţarului ca „solul să călătorească cu cea mai mare iuţeală, atît la dus cît şi la întors". Dacă scopul urmărit de-a lungul unei labirintice probe a solului este surprinderea acestuia „cu vreo făţărnicie", ori găsirea prezumtivului „şiretlic şi neadevăr", argumentul invariabil invocat e „vechea tradiţie" şi „respectarea cu stricteţe a obiceiurilor". Important rămîne că din confruntarea părţilor iau contur portretele a două individualităţi la fel de puternice: solul moldovean şi askaniama, unul dintre sfetnicii cei mai apropiaţi ai împăratului, trimis să-l întîmpine. „Om înţelept şi învăţat, ştiind multe limbi orientale", îndatoritor şi prietenos, marele mandarin descoperă în emisarul ţarului un interlocutor de asemănătoare inteligenţă, dibăcie şi fermitate. Alături de prilejurile surprinderii unor detalii cu valoare de document într-o istorie a mentalităţilor, discuţiile lor interminabile, la plimbare, vînătoare şi pescuit, mărturisesc, cu nealterată forţă de sugestie şi astăzi, despre ceea ce reprezintă abila regie a persuasiunii, chiar dacă ea n-a putut contribui în cele din urmă şi la statornicirea de relaţii diplomatice. Prezenţa ambasadorului moldovean la curtea chineză a impus prin cultură, experienţă în meandrele diplomaţiei, farmec personal. O confirmă Neculce: „şi l-au trimis împăratul Alexii Mihailovici sol la mareli împărat al chitailor, de au zăbăvit la Chitai vreo doi, trii ani. Şi au avut acolo multă cinste şi dar de la mareli împărat al chitailor, şi multe lucruri de mirat au văzut la acea împărăţiie a chitailor. Şi i-au dăruit un blid, plin de pietri scumpe, şi un diiamant ca un ou de porumbu". Ampla „documentaţie sinologică" adusă ţarului a devenit „un tezaur de preţ al diplomaţiei ruse", iar Tratatul de la Nercinsk (1685) poate fi socotit „o consecinţă logică a ambasadei sale din 1675". Prin scrierile unor învăţaţi precum Foy de la Neuville (1683) şi Philippe Avril (1692), unde *Jurnalul* Spătarului e amplu citat, faima lui N. M. devine curînd europeană. Savantul suedez J.G. Sparwenfeldt, care-l vizitează la Moscova în 1685, obţine aprobarea de-a copia textul slavon al descrierii Chinei, într-un ms. aflat acum la Biblioteca Naţională din Paris. Textul neogrec al *Jurnalului* siberian a fost copiat, pentru Constantin Cantacuzino, de către Mihail Bizantios (1696), iar ms. grecesc s-a copiat pentru C. Brîncoveanu. Astfel, încă din timpul vieţii sale, opera Spătarului, acest „boier pre învăţat şi cărturar", „mîndru şi bogat", care „umbla cu povodnici înnainte domneşti, cu buzdugane şi cu paloşe, cu soltare tot sirmă la

Scanned with OKEN Scanner

cai", cum şi-l aminteşte cronicarul, intră în circuitul culturii româneşti, unde autorul rămîne un mare precursor.

EDIŢII: *Călătorie prin Siberia de la Tobolsk la Nercinsk şi la graniţa Chinei*, în ruseşte, ed. J.N. Arseniev, St. Petersburg, 1882; *Russia, Mongolia, China*, I-II, în engleză, ed. J. Baddeley, Londra, 1919; trad. rom. prin intermediar gr. de G. Sion *De la Tobolsk pînă la China. Note de călătorie* de Spătarul Nicolae Milescu, 1675, Bucureşti, 1888; *Jurnal de călătorie în China*, în ruseşte, ed. J.N. Arseniev, Orenburg, 1896; *Jurnal de călătorie în China*, trad. În lb. română de C. Bărbulescu, Bucureşti, 1956 (reed. În 1958, 1962, 1974, 1975, 1987).

REFERINŢE CRITICE: *Istoria literaturii române*, I, 1964; Al. Piru, *Literatura română veche*, ed. a II-a, 1962; G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, I, 1969; P. Panaitescu, *Nicolae Milescu Spătarul (1636-1708)*, vers. românească de Silvia P. Panaitescu, 1987.

D.C.

CARTEA MILIONARULUI — Roman de Ştefan Bănulescu. Partea I: *Cartea de la Metopolis*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977. *Cartea milionarului* a fost anunţată ca un roman alcătuit din patru părţi (în fapt o tetralogie): *Cartea de la Metopolis*, *Cartea Dicomesiei*, *Sfîrşit la Metopolis* şi *Epilog în oraşul Mavrocordat*. Din 1977, cînd a apărut *Cartea de la Metopolis*, **Şt. B.** a mai publicat doar sporadic, în reviste, cîteva fragmente din *Cartea Dicomesiei*, fiind unul din cazurile cele mai regretate de nefinalizare a unui proiect literar.

Şt. B. poate fi subsumat unui filon românesc al „realismului magic", alături de un Fănuş Neagu, Dumitru Radu Popescu sau Constantin Ţoiu. În condiţiile liberalizării din anii 60-70, „soluţia" sud-americană reprezenta una din alternativele cele mai promiţătoare la realismul socialist, care se voia idilic în viziunea ideologilor regimului, şi căpăta un aspect sumbru-dezolant sub pana romancierilor „obsedantului deceniu". Fără să facă neapărat apel la fantastic, **Şt. B.** construieşte un univers cu irizaţii fabuloase, fixat într-un trecut atemporal. O lumină aparte scaldă peisajele şi personajele, învăluindu-le cu o aură de poveste. Obiectele au o slabă dar hipnotică pîlpîire interioară, iar gesturile şi întîmplările protagoniştilor capătă un fel de hieratism, de semnificaţie exemplară (uneori prea căutată, dînd impresia de artificialitate, de efect forţat). Mutaţia registrului imaginar către dimensiunea „magică" se explică prin abandonarea reprezentării guvernate de principiul realităţii în favoarea unei reprezentări conduse de un principiu al plăcerii narative. În termenii lui Sartre, se poate spune că **Şt. B.** nu lucrează cu percepţii, ci cu imagini; modelul pe care îl are în minte nu este lumea din afară (cum se întîmplă în cazul romancierilor „realişti", precum Al. Ivasiuc sau Augustin Buzura), ci o lume interioară, recreată din fragmente de amintiri, senzaţii şi impresii. Lumea *milionarului* este o lume „ca şi cum", pe care prozatorul o modelează nu în funcţie de criteriile corespondenţei cu realitatea înconjurătoare, ci în funcţie de propriile fantasme. Este un ţinut desenat după liniile mnezice ale sufletului, o patrie afectivă compensatorie, în care autorul se refugiază cu deliciu. **Şt. B.** este creatorul unui cronotop în beneficiu personal, aşa cum Faulkner a creat Yoknapatawpha, Márquez — Macondo şi Llosa — Canudos (chiar dacă scriitorul român nu are densitatea acestora). Geografic, *Cartea milionarului* se situează în ţinuturile de la Dunărea de jos. Atmosfera grea, toridă şi umedă, de fluviu mîlos, lent ca un leviathan, ce scaldă un pămînt calcaros şi deşertic, plin de ciulini, i-a fascinat şi pe alţi prozatori români, de la Panait Istrati la Fănuş Neagu şi Tudor Dumitru Savu. Cîmpia şi luncile Dunării s-au constituit într-un *topos* distinct şi inconfundabil al literaturii noastre, a cărui principală trăsătură este deschiderea spre toate orizonturile. Oraş dobrogean, Metopolis este un *carrefour* de civilizaţii, la confluenţa dintre Carpaţii moldoveni, stepele Bugeacului şi sudul levantin. La serbările metopolisene de Sfînta Mărie-Mică, în oraş se revarsă, într-o abundenţă pantagruelică, bunătăţi provenind din ţări nordice, asiatice sau mediteraneene, alăturate într-un adevărat atlas culinar: vinuri dulci dobrogene, ţuică de Argeş, must înăsprit din viile Ostrovului, rotocoale de caşcaval şi calupuri de telemea din Brăila, miere din stupii Moldovei şi ai Bucovinei, ciubere de Transilvania cu pastramă de oaie, căruţe de mere şi pere de pe văile Carpaţilor, cantalupi uriaşi din Turcia, parfum de trandafiri şi hamuri mirosind iute a iuft şi a catran din Bulgaria, stafide dulci în scoici roşii de culoarea purpurii din

Scanned with OKEN Scanner

Corint, portocale şi mirodenii din Cipru, lăzi din lemn de chiparos şi cedru din Liban, stofe de Teheran, caşmiruri de India, mătăsuri de China, rodii şi smochine din Iran, curmale coapte şi roşii din Bagdad, cegă, păstrugă, morun şi nisetru, cu icrele lor negre, de la Sulina. Neamurile se încrucişează aici într-un babel al limbilor, la un uriaş *bairam* cosmopolit în spirit oriental: „în Metopolis — grecii vor vorbi în româneşte, italienii în rusă, turcii în bulgăreşte, sîrbii în nemţeşte, iar românii vor fi tălmaci pentru toţi, limbile se vor încurca şi nemaifiind nimic de făcut, toţi se vor săruta şi se vor îmbrăţişa, vor ciocni pahare cu vin ca să se împace". Atmosfera de paradis importat din *O mie şi una de nopţi* direct în Balcani aşează Metopolisul într-un timp imprecis şi genuin; întîmplările romanului se întind pe un interval de două generaţii, acoperind începutul secolului şi perioada interbelică, dar orizontul temporal este unul paradigmatic şi primitiv, fiindcă nu ţine de istoria reală ci de mitul personal al scriitorului. Cu minuţie descriptivă, **Şt. B.** face să emeargă lent un relief imaginar asamblat din imagini reale, care însă au sedimentat şi s-au aromit îndelung în memorie, fiind readuse la suprafaţă prin vraja asociaţiilor sinestezice şi a amintirilor tandre. Axa acestei lumi, orientată orizontal iar nu vertical, este reprezentată de fluviu, al cărui curs desfăşoară topografic spaţiul romanului: oraşul Metopolis şi, la limita orizontului, oraşul Mavrocordat, pe malul drept; Cetatea de Lînă şi Cîmpia Dicomesiei, pe malul stîng; Insula Cailor, în mijlocul apei. Fiecăruia dintre aceste spaţii scriitorul îi consacră sau urma să-i consacre o monografie epică. Prin construcţie, *Cartea milionarului* nu este un roman în definiţia clasică a speciei, deoarece nu are unitatea de acţiune pe care o dă urmărirea unui singur destin. Este o suită de povestiri şi descripţii, a căror unitate se resimte la nivelul atmosferei. **Şt. B.** pare să fi făcut un pariu epic, şi anume acela de a topi într-o pastă narativă omogenă o serie de intrigi şi fabule disparate. În felul acesta, el depăşeşte formula culegerii de nuvele (reprezentată de *Iarna bărbaţilor*) şi cucereşte formula romanului-fluviu, înţeles ca monografie a unui univers imaginar. Ţesute pe canavaua unei naraţiuni *a tiroirs*, întîmplările tuturor personajelor actanţi încheagă destinul unei colectivităţi şi dau romanului o tentă şi deschidere epopeică. Într-o panoramare contrastivă a celor trei mari regiuni, Metopolis, Dicomesia şi Mavrocordat, unul din protagonişti, generalul Marosin, schiţează tipologia umană a fiecăreia din acestea, sistematizînd personajele într-o topologie caracterială. Dicomesia este ţinutul cel mai sălbatic, o imensă cîmpie populată de păstori şi crescători de cai. Dicomesienii sînt o umanitate cu trăsături primitive, cu un comportament în care se întrevăd rămăşiţe ancestrale, păgîne, de trib patriarhal. Relicvă dintr-o epocă revolută, de nomadism, ei au o Biserică pe Roate, care poate fi transportată în vremurile de bejenie. Sub semnul acesteia, ei îşi desfăşoară sărbătorile de Bobotează, sărbători mai degrabă precreştine: un rit marital, constînd într-o cursă de cai pe gheaţă, în care călăreţii răpesc fiecare cîte o fată, ce îi va deveni soţie, şi un rit baptismal, în care păcătoşii încearcă să scoată o cruce aruncată în apa cu sloiuri, baia aducîndu-le iertarea din partea colectivităţii. Barbari cu femeile, pe care le tratează asemeni iepelor de prăsilă, înclinaţi spre regresiune, cu un trai înapoiat, nemiloşi, brutali şi grosolani, dicomesienii sînt totuşi oamenii cei mai recţi caracterial, cei mai drepţi, care au „lumina lor ascunsă şi rămasă în oase". Locuitorii Dicomesiei reprezintă substratul etnic al microuniversului bănulescian, făpturile prin care scriitorul exprimă intuiţia fondului ancestral al umanităţii. Rarii indivizi care ies din norma dicomesiană sînt nişte genii, excepţii îndelung gestate. **Şt. B.** dezvoltă două portrete exemplare în acest sens, cel al lui Constantin Pierdutul şi cel al lui Filip Lăscăreanu Umilitul. Copil de pripas, crescut singur în Insula Cailor, Constantin reinventează pe cont propriu aritmetica, de la descoperirea cifrei zero pînă la calculele algebrice şi matematicile moderne. Învăţînd să comunice cu armăsarii semisălbatici, al căror conducător devine, Constantin este „încoronat" rege neoficial al insulei. Creşterea exponenţială a facultăţilor mentale îl aruncă însă rapid în nebunie, ceea ce îi atrage porecla de Constantin Pierdutul I-ul, iar demenţa sa provoacă o revoltă a hergheliilor, care atacă Metopolisul. Dicomesienii asediază insula şi alungă geniul nebun, acesta ducînd de acum o viaţă de cerşetor sălbăticit, în părul căruia îşi fac păsările cuib.

Scanned with OKEN Scanner

Şt. B. amplifică portretul personajului pînă la dimensiunea unui demiurg scăpătat, imaginînd alungarea sa pe modelul martirizării Fiului, iar rătăcirea sa pe cea a comuniunii Tatălui creator cu natura creată. Psihologic, revolta cailor simbolizează pulsiunile inconştiente scăpate de sub control de un intelect izolat autist în propria sa lume abstractă. Celălalt personaj cu o mare pondere narativă este Filip Lăscăreanu, savant bizantinolog rătăcitor prin lume, căsătorit cu o bogată teutonă, Wanda, care îl domină (de unde porecla de *umilit*) şi de pe urma căreia moşteneşte o avere uriaşă. În cazul său, intriga capătă rafinamente psihologice bizantine, autorul comutînd tonul epic de la simplitatea arhaică a legendei lui Constantin la complexitatea labirintică a *Istoriei secrete* a lui Procopius din Cezareea. Simţindu-şi sfîrşitul apropiat, prin manipulări afective subtile, Umilitul (în care se îmbină un suflet de copil cu o inteligenţă de împărat oriental şi o cultură de encicloped) face în aşa fel încît să fie rechemat în ţară de nepoţii săi „apostaţi", Fibula şi Ştefan. Amîndoi aceştia fuseseră ţinuţi de savant la universităţi străine, dar sfîrşiseră prin a trăda cariera de eruditi căreia îi menise unchiul lor. În loc să moară însă liniştit în casa nepotului, bătrînul teolog este „răpit" pe rînd de familiile de rubedenii din Dicomesia, care speră să-şi atragă în felul acesta brutal recunoştinţa bătrînului şi partea corespunzătoare din moştenire. Dincolo de „romanul" rapacităţii, sfîrşitul savantului este proiectat şi el pe un scenariu christic, moartea sa avînd semnificaţia unei expieri colective. Ca într-o împărtăşanie pascală, toţi păstrează o haină, un obiect, o hîrtie de la teolog, poreclit „sfîntul". Sau ar putea fi invocat un scenariu şi mai primitiv, un prînz totemic, în care fiii tribului îl sfîşie pe bătrînul conducător pentru a-i moşteni *puterea*. Cel care orchestrează din umbră „sfîrtecarea" Umilitului este Emil Havaet Lăscăreanu, personaj care exemplifică cea de-a doua tipologie a universului bănulescian, cea a mavrocordaţilor. Locuitorii oraşului cu nume de domnitor au o inteligenţă şi instabilitate fanariotă. Subţiri la minte, cu simţ al afacerilor, ei sînt la antipodul dicomesienilor; pe cît de primitivi şi constanţi sînt aceştia, pe atît de rafinaţi şi schimbători sînt mavrocordaţii. Numele lui Havaet este simptomatic, fiind de fapt o poreclă provenind dintr-un cuvînt turcesc ce desemna un peşcheş oficial dat slujbaşilor fanarioţi. împreună cu asociatul său W. W. Bazacopol, Emil Havaet este în continuă căutare a unui prilej de speculă, a unei afaceri, de la societăţile arheologice ascunzînd cercetări geologice, pînă la „comerţul cu ani", un fel de asigurare a ultimilor ani de viaţă ai bătrînelor singure contra averilor lor. Havaet se proclamă în mod abuziv un descendent al Lăscărenilor, „pentru că ştie că aurul tot e în Dicomesia. El pîndeşte Dicomesia, în rest, pînă va pune mîna pe ea, se ocupă şi trăieşte din expediente metopolisene şi mavrocordate". Lucru pe care îl va şi face în mod simbolic, atunci cînd, după dispariţia bătrînului savant, Havaet preia de la acesta nu doar pălăria, ci şi comportamentul şi înfăţişarea. Printr-un adevărat transfer de identitate, el trăieşte un episod de demenţă confuzională, devenind, dintr-un individ parţial oligofren (în ciuda inteligenţei sale practice, are dificultăţi în vorbire) un savant genial, în fapt Umilitul însuşi, căruia i-a canibalizat personalitatea. În sfîrşit, cea de-a treia tipologie umană a romanului este cea a metopolisenilor. Oraşul şi-a căpătat numele de la metopele bizantine descoperite în ruinele sale, istoria sa stratigrafică fiind un simbol al structurii psihologice etajate a locuitorilor săi. Imprevizibili şi contradictorii, profunzi şi derutanţi, metopolisenii îmbină primitivismul matricial al dicomesienilor cu superficialitatea sclipitoare a mavrocordaţilor. Prin conjugarea celor trei seminţii, **Şt. B.** pare să obiectiveze o anumită intuiţie empatetică asupra specificului nostru etnic, în termeni cu totul diferiţi de cei vehiculaţi în teoriile curente (şi desuete) de morfologie a culturii. Metopolisul este o umanitate crepusculară, în care sîngele sălbatic al stepelor şamanice a fost subţiat de rafinamentele corupte ale civilizaţiei Bizanţului. Scriitorul inventează un iluzoriu Imperiu decadent al Dobrogei, un principat balcanic al sufletului său. „Regele" în declin al Metopolisului este generalul Marosin, cel mai bogat şi puternic om din ţinut, mîndru, cu prestanţă de strateg antic. *Cartea milionarului* este în bună măsură testamentul său, generalul încredinţîndu-şi *memoriile* epice (însăşi istoria universului bănulescian) unui scrib menit să transcrie întîmplările trăite, provocate sau auzite de el. Scribul care înnoadă şi deznoadă

Scanned with OKEN Scanner

firele narative ale cărții este Milionarul. Prin acest personaj, martor, depozitar și narator al tuturor povestirilor, **Șt. B.** își construiește o prezență auctorială puternic stilizată, aproape hieratică. Milionarul locuiește o casă de marmură pe o colină de unde domină întreg ținutul. Și-a amenajat o cale ferată personală pe care călătorește cu o drezină, survolînd și panoramînd peisajul. Deși are condiția unui personaj (narator intradiegetic), Milionarul este recunoscut de ceilalți (în special de generalul Marosin) ca scriitorul a cărui Carte va salva, dacă nu chiar va în-ființa, lumea Metopolisului. Într-un postmodernism *avant la lettre*, personajele au conștiința statutului lor de ficțiuni, iar convenția epică devine condiția lor ontologică. Bogăția Milionarului se referă la capacitatea sa de a acumula povești. Alte două personaje îl secondează în această funcție demiurgică: Topometristul, cel care măsoară și arpentează terenurile, și Polider, croitorul care croiește hainele tuturor locuitorilor din ținut. Dar Milionarul este cel care îi ține minte și îi numește pe protagoniști; la venirea pușcăriașului pribegit din Nord, Glad, el îi găsește o locuință, îi face rost de un costum de general și îi pregătește o poreclă. Toate personajele au porecle: Iapa-Roșie, Gora Serafis, Fibula, Guldena, Pierdutul, Umilitul, Milionarul însuși, ca o recunoaștere a condiției adamice a Metopolisului, pe care autorul său îl creează din nimic, dîndu-i nume. Milionarul este cel care supraveghează de altfel și străfundurile geologice ale orașului, de care depinde supraviețuirea sau distrugerea sa. Așezat pe posibile filoane de marmură, Metopolisul riscă să dispară distrus de săpăturile conduse de „generalul" Glad; personaj straniu și neînțeles de ceilalți, avînd probabil o semnificație alegorică, fostul pușcăriaș reprezintă factorul dizolvant și perturbator care, venind din afara ficțiunii, o atrage în neant. Istoria Metopolisului se îndreaptă spre o apocalipsă anunțată, ca și cum autorul ne-ar preveni că se apropie momentul de a strînge, asemeni Dumnezeului biblic, „ca pe niște foaie de cort", cerurile și pămîntul micii sale lumi de jucărie. Univers imaginar autarhic, *Cartea Milionarului* se constituie într-unul din cele mai originale spații ale prozei noastre postbelice.

EDIȚII: *Cartea Milionarului*, București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: I. Vartic, *Modelul și oglinda*, 1982; M. D. Gheorghiu, *Reflexe condiționate*, 1983; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. 3, 1983; R. G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, 1983; I. Vlad, *Lectura romanului*, 1983; L. Raicu, *Fragmente de timp*, 1984; Alex. Ștefănescu, *Dialog în bibliotecă*, 1984; Monica Pillat, *Ieșirea din contur*, 1985; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985; G. Dimisianu, *Subiecte*, 1987; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; O. Ghidirmic, *Proza românească și vocația originalității*, 1988; Ov. S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, 1989; M. Spiridon, *Melancolia descendenței*, 1989; L. Hanganu, în „România literară", anul XXVI, nr. 2/1993.

C.B.

CARTEA NUNȚII — Roman de G. Călinescu, București, Editura Adevărul, martie 1933. Versiunea considerată definitivă *(Opere,* I, ediție de autor, 1965), avută preferențial în vedere și de editorul vol. 1 de *Opere* din 1993, N. Mecu, prezintă unele remanieri, în mare parte conjuncturale, vizînd îndeosebi pasajele susceptibile, în epocă, de interpretări politico-ideologice nedorite: numele lui Mussolini, invocat în repetate rînduri de unul din personaje, este înlocuit pe alocuri cu acela al lui Kemal-pașa (Atatürk); în locul „morții regelui Ferdinand" este pomenită, ca reper temporal, „înmormîntarea unei rude colaterale"; „bolșevismului" i se substituie „anarhia", „Dumnezeu" este redus la „fire", iar „religiozitatea", deghizată în „smerenie", aidoma „îngerilor" și „arhanghelilor ce devin genii" etc.; în fine, scenele mai acuzat erotice (cap. *Vino din Livan, mireasă, în patul meu noaptea..., Facerea lumii)* suportă și ele retușuri, de natură să neutralizeze probabil reținerile pudibonde ale cenzurii. În rest, mărunte intervenții stilistice, în general oportune, transcrieri românești ale unor replici inițial în franceză, actualizări ale unor forme lexicale ieșite practic din uz etc.

Marcînd un moment de pauză în activitatea criticului, care tocmai încheiase *Viața lui Mihai Eminescu* (1932) și se pregătea să-i abordeze *Opera* (1934-1936), romanul constituie de fapt „un prim atestat propriu-zis epic al viitorului prozator. „Un exercițiu minor", va socoti ulterior istoricul literar, confruntîndu-și începuturile cu proba de maturitate a celui de al doilea roman *(Enigma*

Scanned with OKEN Scanner

Otiliei, 1938). Anticipată și pregătită de ampla dezbatere din presă pe tema compatibilității dintre critică și creație (v., între altele, art. *Critici și literați,* din 1932, în care G. C. conchide chiar, în termeni de butadă, că „nimeni nu trebuie uns critic înainte de a fi ratat un cît mai mare număr de genuri literare"), *Cartea nunții* își deconspirase însă, în parte, articulațiile, încă sub orizontul practicii gazetărești a autorului. Ca pledoarie aproape explicită a introducerii ritmurilor și civilizației moderne în roman, ea trimite inevitabil la articole precum *Romanul și viața modernă* ori *Sport și literatură* („România literară", 1932), cărora li se pot asocia, într-un plan mai analitic, titluri ca *Film francez și film german* (ibid.) ori *O mare aliată ancestrală* (moda, în „Adevărul literar și artistic"), reflectînd preocupări și atitudini de asemenea recognoscibile în roman. Alături de altele (inserate în aceeași publicație), din speța cronicilor sportive sau balneare: *Box, Înot, Tekirghiol, Pe plajă* ș.a., texte din care vor fi împrumutate uneori pasaje întregi (v. cap. *O gală de box* și *O partidă de natație).* Lucru valabil și în privința cîtorva secvențe descriptive din chiar primul capitol, preluate din eseul publicat încă în 1928, în „Gîndirea", *De apparitione angelorum,* sau dintr-o cronică la un volum de versuri de N. Crainic, *Șesuri natale,* datînd din anul următor. Decizia lui G. C. de a se lansa în epică răspundea negreșit nu numai unei nevoi structurale, cum rezultă din interviul acordat lui I.Valerian, în toamna lui 1932 („temperamentul meu nu se mulțumește în simpla contemplațiune ideologică"), ci și unei dorințe secrete de succes, sub imperiul căreia prozatorul *in spe* e dispus să accepte, ca pe o necesitate a momentului, și producția autohtonă de serie, capabilă cel puțin să se opună invaziei de maculatură străină, gen Pitigrilli sau Dekobra: „Autorul român să nu facă pe genialul și să aibă curajul să devină producătorul", adică „să învețe a face cărți *citibile"* (epitet pe care criticul avea probabil convingerea că putea oricum miza, cu *Cartea nunții).* Scris în perioada august-decembrie 1932 (cele „15 zile" la care se referă autorul într-un alt interviu, din 1936, evocă desigur un „pariu" generic), romanul își definește contururile paralel cu publicarea cîtorva fragmente în periodice (v. *Biobibliografia* lui I. Bălu). Titlurile succesive, atribuite în asemenea împrejurări viitoarei apariții, sînt concludente pentru ponderea pe care o au, în diverse etape ale elaborării, principalele planuri ale structurii de ansamblu a cărții: *Ursitoarele,* punînd, se pare, accentul pe un destin ce trebuia să implice însă mai radical și fauna de fundal, în conturarea conflictului; *Vino în* [sic] *Liban, mireasă,* acordînd prioritate ficțiunii în registrul pasional de tradiție clasică; și în sfîrșit *Cartea nunții,* titlu integrator, ce poate să semnifice, deopotrivă, scenă și decor, epos și incantație, rit și inițiere. Personalitatea autorului se impune însă de la început, prin însăși asocierea, în planul de profunzime al romanului, a formulei de „carte citibilă", cu aceea de construcție vegheată de știința și experiența cititorului specializat, fatalmente interesat și de repudiata „contemplațiune" a *ideii* de roman. Căci abordînd — chiar și fără efort de problematizare — dragostea, ca aspirație și împlinire juvenilă (opțiune tematică de succes îndeobște garantat), C. testează implicit, și nu numai din perspectiva „exemplificării universalului", și șansele unei revitalizări, printr-o infuzie de dinamism și de spirit modern, a desuetei *idile* clasice de tipul *Daphnis și Chloe* (la care se și face trimitere, atît în interviul citat, cît și în autocaracterizarea din *Istoria literaturii).* Aventura sentimentală a cuplului Jim Marinescu — Vera Policrat, despletită cu promițătoare (pentru un „debutant") dezinvoltură epică între *O sărutare în tren* și *Facerea lumii* (capitolele extreme ale narațiunii), apare dublată astfel de o veritabilă demonstrație de program *(„Cartea nunții* e o scriere cu teză", afirmă chiar N. Manolescu; „un program de introducere în roman a vieții moderne și sportive", opinează și M. Papahagi). Întors în țară, asemeni autorului însuși, după studii de specializare în patria insurecției futuriste, într-un moment cînd ecourile mișcării erau încă vii în avangarda românească (posibila asociere onomastică *Marinetti — Marinescu* pare totuși aleatorie!), Jim, care numai în scripte se mai numește Ion, afișează de la bun început opinii și dispoziții comportamentale de natură a scandaliza Udricanii patriarhali și „mediul de burghezie bătrînă" din care se desprinsese. Nevinovatul sărut furat *în tren* nu probează decît un prim și modest

Scanned with OKEN Scanner

avatar al acestui presupus Daphnis al erei mașiniste. Pasajele descriptive ce-i însoțesc reintegrarea în mediu amplifică însă numai-decît nota polemică a demonstrației. Eroul (socotit de altminteri retrospectiv, de către istoricul literar, „un simplu simbol", în „programul" autorului) selectează cu ostentație, din capitala interbelică, explozia de „construcții moderniste", cu „umbra de Broadway", aruncată de „micul zgîrie-nori" al Telefoanelor, pe porțiunea strîmtă a Căii Victoriei și cu noile palate, răsărite de-a lungul arterelor „de mare metropolă" pe care minusculul său Peugeot „prăfuit", redescoperit într-un arhaic șopron al *Casei cu molii*, se mișcă „mărunt, ca o broască-țestoasă", lăsîndu-i libertatea de a se iluziona „monoclat, sub pălăria de fetru gri", conducînd o ultramodernă mașină silențioasă, de la volanul căreia să poată privi „flegmatic, ca prințul de Wales", la fetele căzute în admirație în fața ipoteticului *Sumbeam* de curse, cu aspect provocator de torpilă... Faptul că problemele nu se mai pot pune în termenii altor vîrste ale romanului pasional (P. Georgescu) capătă apoi noi accente în capitole consacrate tribulațiilor *seducătorului* improvizat, definit cît se poate de exact în context ca „îndrăgostit abstract și nehotărît". Sedus de fapt el însuși de noua „civilizație a confortului" (S. Damian), ce conjugă elementele de urbanistică modernă cu deliciile unei existențe mondene, cu frecventarea cinematografelor și a barurilor de noapte, a străndurilor și a sălilor de sport, în compania unor tinere emancipate ca Dora, Lola sau Medy, Jim se îndepărtează definitiv de prezumtivul său arhetip, adoptînd degajat masca unui *dandy* infatuat și „mare născocitor de *teorii*", cu concretizări voit epatante, oscilînd între discursul ceremonios și cu bogate inserții livrești (perspectiva culturală se insinuează de altfel în toate: peisaj, decor, atmosferă, motive etc.) și pledoaria interesată, întemeiată pe calcul și cutezanță. Constituirea cuplului ideal capătă astfel, în viziunea personajului (validată în diverse grade de autor și în următoarele sale romane), o alură mai curînd pragmatică, răspunzînd cu precădere acelei „vocații de fixare și consolidare" ce-l determină pe M. Papahagi să deceleze în portretul lui Jim sugestii ibseniene („un Helmer la început de carieră"). Reeditarea formulei ingenue de amorez nu numai că ar fi contrazis însă „teza" ca atare a experimentului, ci ar fi întîmpinat și certe dificultăți de obiectivare din partea puternicei personalități a autorului (ale cărei proiecții în romane nu vor apărea nici ulterior, decît la modul histrionic, în asemenea ipostaze). Mai convenabilă viziunii călinesciene în această privință pare în schimb fidelitatea față de schemă (respectiv, „romanul liric la modul grec", pomenit în *Istoria literaturii)* în zugrăvirea partenerei predestinate. Programul „modernist" al autorului nu-și mai propune a depăși, la acest nivel al demonstrației, limitele unei atitudini principial clasice, pe punctul de a se constitui chiar într-o adevărată filosofie a cuplului. Întruchipare a purității și abnegației, „arhanghel de candori și lumini", Vera este o Chloe supusă tuturor condiționărilor speciei, un „serafim fără aripi" menit adorației, dar capabil și de gesturile cele mai lumești de inițiere și angajare în biologic. Încît, mergînd pe firul viitoarelor ipostazieri ale lui *Jim — Călinescu*, aspect îndelung comentat (dar și controversat) în critică, îi vom putea identifica și ei umbra în, să zicem, Elvira Ioanide, „*ancilla* modernă" dispusă a-și sacrifica orice altă valență a propriei personalități, pentru a corespunde idealului conjugal acaparator, narcisiac și autoritar, al partenerului venerat. În *Cartea nunții* se află de fapt în embrion majoritatea *seriilor caracterologice* ale eposului călinescian (S. Damian), indiferent dacă abordăm romanul din perspectiva mai largă a *clasicismului,* generator de prototipii ale speței umane (P. Georgescu) sau din aceea, mai particulară, a obsesiei paternității, asociată *balzacianismului* acestui epos (Ov. S. Crohmălniceanu). Întregul clan pitoresc al *Casei cu molii,* „tanti" Magdalina, Fira, Caterina, Lisandrina, „baba" Chiva, „dom'" Popescu și chiar „unchiul" Silvestru Capitanovici, cu rolul său de unic personaj „tragic" al romanului, își trimite cel puțin ecourile în creația romanescă (și nu numai) de mai tîrziu, probînd și astfel unitatea acesteia și stimulînd formarea de noi propoziții interpretative, între care productivă s-a dovedit îndeosebi aceea a *Satiricon*-ului (N. Balotă) sau a *Romanului comic* călinescian (N. Manolescu). Cititorul postmodern pare de altminteri tentat a-l selecta prioritar tocmai pe acesta din urmă.

EDIȚII: *Opere*, I (ed. de autor), București, 1965; cu o

prefață de S. Damian, 1969;1977; 1978 și 1982 (postfață și bibliografie de M. Papahagi); 1983; Timișoara, 1989 (tabel cronologic și crestomație critică de F. Moșoianu); *Opere*, I (ed. critică), București, 1993 (text îngrijit, note, comentarii și variante de N. Mecu, studiu introductiv de I. Bălu).

REFERINȚE CRITICE: I. Valerian, în „Viața literară", nr. 139, 1932 (cf. Și *Cu scriitorii prin veac*, 1967); Al. A. Philippide, în „Adevărul literar și artistic", nr. 641, 1933; Perpessicius, în *Cuvîntul*, nr. 2852, 1933 (cf. Și *Opere*, VI, 1973); P. Constantinescu, în „Vremea", nr. 284, 1933 (cf. Și *Scrieri*, II, 1967); E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937; P. Georgescu, *Polivalența necesară*, 1967; N. Manolescu, *Lecturi infidele*, 1966 și *Desenul din covor*, 1988; Al. Piru, *Permanențe romanești*, 1978; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; I. Bălu, *G. Călinescu. Eseu despre etapele creației*, 1970; Al. George, *Semne și repere*, 1971; S. Damian, *G. Călinescu — romancier*, 1971, ed. rev. 1974; V. Alecu, *Opera literară a lui George Călinescu*, 1974; N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, 1974; M. Ionescu, *Artă și aspirație*, 1977; D. Micu, *G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos*, 1979; C. Jalbă, *Romanul lui G. Călinescu*, 1980; M. Papahagi, *Eros și utopie*, 1980; S. Craia, *Fețele orașului*, 1988; I. Oprișan, *G. Călinescu și lumea tainelor* (prefață la G. Călinescu, *Oglinda constelată*), 1990; Z. Ornea, în „România literară", nr. 9, 1993.

L.B.

CARTEA OLTULUI — Reportaj romanesc de Geo Bogza, publicat la București, în 1945. Scris în urma unei călătorii făcute – cum precizează autorul - „în vara anului 1939, pe bicicleta lui Bunty" (soția sa). Preocupările pentru reportaj ale lui **G. B.** trimit înapoi în timp spre începutul deceniului patru. *Poemul petrolifer* apare în 1934, urmat, cinci ani mai tîrziu, de puternicul volum *Țări de piatră, de foc și de pămînt*, apreciat de critică pentru realismul extatic al viziunii și romantismul halucinant, cosmic al detaliului mărunt, cotidian.

„**G. B.** vede (într-un înțeles larg) realitatea, — scria Miron Constantinescu în nr. 3/1939 al „Cadranului" — dar o mărește, limitele cresc tinzînd spre indefinit, o transfigurare neobișnuită se petrece și dă lucrurilor sau oamenilor o unică grandoare." Capacitatea de a transfigura realul prin geologic, elementar și primitiv fac din aceste reportaje mari secvențe tragice, în care oamenii — aspri, gîrbovi, încrîncenați, și totuși sublimi — nu se mai confruntă cu asperitățile cotidiene ale existenței, ci cu viața în sensul ei total, gregar sau stihial. Ceea ce pare să-l preocupe pe autor e stihialul prin excelență, altfel spus: marea indiferență a naturii față de om. „Și Dunărea curge la vale — scrie undeva **B.**. — Tulbure, imensă, inconștientă. Așa cum e și viața de cele mai multe ori." Un asemenea imbold îl determină pe **B.** să plănuiască monografia literară a unui rîu, urmărind drumul său de la cataclismaticul cosmic al nașterii la somptuozitatea liniștită a morții. Sugestia e pe gustul editorului Al. Rosetti, care finanțează parțial documen-tarea, ceea ce-i permite lui **G. B.** o fabuloasă călătorie pe firul Oltului, de la izvoare pînă la vărsare. „Hotărîrea [...] de a închina, un volum de peste 400 de pagini unui singur rîu, urmărindu-l de la izvoare pînă la vărsarea-n Dunăre — va spune Pompiliu Constantinescu într-o conferință radiofonică rostită în data de 8 decembrie 1945 — s-ar părea temerară; nu atît prin subiect, cît prin întindere. **G. B.** nu este un poet descriptiv, un colorist care să ne legene într-o variată panoramă de peisagii; paleta sa e redusă la cîteva tonuri numai, între care roșul, albul și negrul predomină. Poetul vede ciclopic, fiind un viguros liric al forțelor cosmice, un contemplator al energiilor naturii, cum nu mai întîlnim altul în proza noastră turistică. Sensibil, în mod deosebit, la aspectele geologice cele mai înfricoșătoare și la lupta neobosită dintre elemente, își face o plăcere repetată să le evoce, într-o retorică amplă, sonoră, care se încheagă într-o puternică viziune: este ceva realist și halucinant în proza sa dură, și un animism de proporții uriașe însuflețește natura primordială, în care se complace. Viziunea sa prezentă ne plimbă parcă prin erele geologice, ne face să asistăm la cataclismele care s-au petrecut cîndva, într-o lume cu alte dimensiuni, și ne populează priveliștile cu monștri apocaliptici, scoși dintr-o fantezie care lunecă mereu spre momentul genetic." Cartea e — s-a spus dintru început — o „epopee" a nașterii și a extincției, structurată pe șapte etape regresive. Logica volumului e cercul: o ființă fabuloasă se desprinde de cosmic, de elementar, se individualizează dramatic, pentru a visa apoi, pe tot parcursul drumului său, o „întoarcere" la origini. Cele 7 trepte de combustie (*minerală*,

Scanned with OKEN Scanner

vegetală, supravegetală, spirituală, istorică, crepusculară şi cosmică) par luate din registrul scenariilor alchimice, foarte bine cunoscute avangardiştilor, în mijlocul cărora **B.** a debutat. Astfel, teribila furtună a primei „trepte" evocă, prin dansul „puzderiei de vipere fluide", haosul alchimic, *massa, materia informis* sau *confusa*. Nu întîmplător, ploaia care loveşte Hăşmaşul Mare are consistenţa *plumbului* („Presimţit, aşteptat, un nou act se pregăteşte, în care prind să cadă, grei ca de plumb, cei dintîi stropi ai ploii..."), materia primă care, prin *putrefactio,* va da, la alchimici, aurul. Mineralul transfigurat prin foc („...leagănul Oltului devine [...] un munte incendiat, un ciclopic rug mineral") urmează îndeaproape traseul alchimic al materiei prime opace, dezagregate (*transformatio*) prin flacără. Locul în care se petrece reacţia e recipientul alchimic (*vas mirabile*), perfect închis pentru a permite un ciclu complet. De aceea, călătorul ajuns în cuva de granit a Hăşmaşului Mare se simte *claustrat*, cu atributele identităţii sale (faptă, voinţă) „strivite", dezintegrate: „A ajunge acolo! A ajunge acolo, la originea legendei! Dar oricine încearcă se pomeneşte încarcerat, din prima clipă, între pereţi masivi de piatră, în circumvoluţiunile de granit ale muntelui. În celulele acestora, liniştea şi nemişcarea se aştern în straturi minerale, încît strivesc totul — şi faptă şi voinţă — sub sensurile şi substanţa lor." Prin urmare, în ordine simbolică, ascensiunea călătorului în munte înseamnă, simultan, şi înghiţirea, îngurgitarea sa de către viscerele „calme" ale acestuia; înaltul şi adîncul se întîlnesc, formînd o retortă cosmică, din care se va naşte, în paginile care urmează, dansul imprevizibil al norilor. Rolul cosmic al norilor este în primul rînd acela de a conferi formă informului dezagregat: „O lungă vreme, neobosiţii povestitori şi-o petrec dînd făpturilor terestre forma şi culoarea pe care acestea şi le-ar fi dorit, dar la care încă n-au ajuns." Deloc surprinzător, între aceste forme **B.** enumeră, chiar la început, două care ţin de registrul alchimic: „un leu alb, sculptat parcă în marmură" şi „fiinţa, de nimeni văzută, a inorogului", plăsmuită de către nori „în clipe de neîntrecută inspiraţie, ca pe un etalon de ciudăţenie şi frumuseţe". Tulburătoare prin similitudine e, apoi, asocierea norilor cu mitul — de asemenea esenţial pentru alchimie — osirian: norii „strîng" oasele răsfirate ale mortului descompus (asemenea lui Isis), transfigurînd cenuşa în diamant: „Scheletele unor regi, de mult făcute pulbere, ca şi coroanele cu care au fost înmormîntaţi, furate şi pierdute fără urmă, ei le recompun, pînă la ultimul os şi pînă la ultimul diamant." „Singurii martori ai felului în care Oltul ia fiinţă, sub o fantastică broderie de fulgere — notează **B.** în *Noaptea marilor evocări* — sînt patru oameni." Patru e numărul elementelor presocratice, configurînd, în tradiţie gnostică, „patratul secret al înţelepţilor". În practica alchimică, reunirea celor patru elemente e indispensabilă pentru declanşarea actului genezei şi naşterea „*copilului cosmic*" (prima treaptă a individuaţiei). Logic, capitolul lui **B.** e şi el dominat de însemnele cosmice ale zămislirii: „După ce şi-au potolit foamea şi au azvîrlit cîinilor cojile de mămăligă, iar pe jarul din vatră au pus un butuc care începe să fumege încet, păstorii se pregătesc să se culce. Ei se ghemuiesc pe două scurte laviţe, neocupînd, în toată vastitatea ce-i înconjoară, nici jumătate din spaţiul de care ar fi avut nevoie. Cum dorm cu genunchii la gură, par prunci în pîntecul mumelor, astfel că şirul de icoane al acestei imens evocatoare nopţi începe — tulburător şi dureros biologic — cu femeile care i-au zămislit şi purtat în pîntec, ţărăncile necunoscute din cîmpie. Ele au murit poate de mult, şi singuri în imensitatea universului, fiii lor dorm legănaţi de munţi." „Legănatul" e un reflex al stării de plutire intrauterine, ce corespunde — în exerciţiul alchimic — „băii renaşterii" din momentul incubaţiei, lui *aqua permanens, matrix* şi pîntece al disoluţiei şi renaşterii. Astfel, vasul e viaţă şi moarte simultan, unire mistică a contrariilor, „*Chaos Naturae*". De aceea, dimineaţa care întîmpină firavul izvor al Oltului nu destramă — cum ne-am putea omeneşte aştepta — spaima, ci o amplifică: „La lumina limpede a zilei, cînd pînă şi în obişnuitele sălaşe ale spaimei — cetăţi în ruină, mori părăsite, clopotniţe pustii — arătările nefireşti se topesc şi pier fără urmă, pe această căpăţînă de calcar imaginile menite să înspăimînte abia încep să se desluşească. În plină biruinţă a dimineţii, nălucile de pe Muntele Calului, departe de a se risipi ca fumul, capătă, dimpotrivă, un tot mai puternic contur.

Scanned with OKEN Scanner

Nici chiar priviți de la cîțiva pași, arborii căzuți nu încetează să pară rămășițele unor groaznice dihănii, iar efortul închipuirii este de a-i dezveșmînta de fantastic, de a-i întoarce între hotarele realității. Dar orice străduință se dovedește zadarnică: fantasmele nu se destramă, ci, chiar sub razele soarelui, rămîn stăpîne absolute pe tigva de cal cu care Hăşmaşul Mare îşi încheie, aproape de cer, ultima şi cea mai dramatică înălțime." „Acest straniu osuar (continuă autorul) — imens rînjet al morții — se înfățișează ochilor, în haotica-i totalitate, sau în cele mai mici amănunte, ca unul dintre acele podișuri pe care, în negura erelor, spețe întregi de vertebrate au pierit în cataclisme planetare, putrezind apoi laolaltă." *Putrefactio (calcinatio, mortificatio)* urmează, în alchimie, reunirii cuaternare a contrariilor, „nunții" inițiale a focului cu piatra. Din acest moment, urmează distilarea, transformarea negrului impur (*nigredo*) în alb pur, cristalin (*albedo*). Ca şi cum ar dori să stîrnească modelul, să-l pună pe cititor între rosturile singurei lecturi firești, şi anume cea simbolică, hermeneutică, **B.** precizează că naşterea se produce prin trecerea *din retortă în retortă*: „După ce a străbătut un întreg labirint, după ce a trecut din retortă în retortă, minuțios, cu multe şi parcă intenționate întîrzieri, apa țîşneşte la lumina zilei, ca un gînd original, ca un verb bine rostit, limpede ca raționea însăşi." Am insistat asupra acestei analize alternative din dorința de a sugera viabilitatea unui text inclus în toate manualele şcolare din România, în toate antologiile despre natură, în toate referințele despre realitățile mirifice ale acestei țări, în toate caietele inocente de compuneri pe teme date şi în toate culegerile de reportaje de la noi. Din punctul lor de vedere, *Cartea Oltului* e un volum simplu, de mult clasat...

EDIȚII: *Cartea Oltului*, București, 1945; *Scrieri în proză*, Vol. III, București, 1958; *Cartea Oltului. Statuia unui rîu*, București, 1976; *Cartea Oltului*. Ediția a IV-a, definitivă, București, 1985; *Das Buch vom Alt*. Übertragung aus dem Rumänischen von Gisela Richter. Literatur Verlag, Bukarest, 1964.

REFERINȚE CRITICE: Ş. Cioculescu, în „Revista Fundațiilor Regale," XVII, nr. 4/dec.1945; B. Elvin: *Geo Bogza, studiu critic*, 1955; P. Constantinescu: *Scrieri alese*, 1957, respectiv *Scrieri*. I., 1967 (același text); Ov. S. Crohmălniceanu: *Literatura română între cele două războaie mondiale*. I, 1967; G. Dimisianu, în „Viața Românească", nr. 7/1965 (reluat parțial în vol. *Schițe de critică*, 1966); S. Alexandrescu — I. Rotaru: *Analize literare şi stilistice*, 1967; Al. Piru: *Panorama deceniului literar românesc 1940-50*, 1968; Al. George: *La sfîrşitul lecturii*, 1973; M. Martin, în „Luceafărul," nr. 46/1971, respectiv „Contemporanul", nr.7/1973; E. Simion: *Scriitori români de azi*, 1974; *Geo Bogza interpretat de...* Prefață, notă asupra ediției, antologie, cronologie şi bibliografie de Antoaneta Tănăsescu, 1976; Deşi nu tratează explicit *Cartea Oltului*, sugestii metodologice utile pot fi găsite în N. Steinhardt: *Geo Bogza, un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței şi Patetismului*, 1982.

Şt.B.

CARTE DE VISE — Volum de poezii de Leonid Dimov. Coperta şi ilustrațiile de Florin Pucă. Apărut la București, Editura pentru literatură, 1969. Este a patra carte tipărită de poet, după *Versuri*-le din 1966, *7 poeme* (1968), *Pe malul Styxului* (1968), apreciată drept una dintre scrierile sale cele mai reprezentative. Este alcătuită din patru cicluri: *Hipnagogice, 7 proze, La capătul somnului, Poeme de veghe.*

Cum ne sugerează chiar titlul volumului, poemele lui **D.** se înfățişează ca tot atîtea „vise"; povestite, descrise, dar mai ales *construite*, căci „onirismul" lor, definit ca atare şi programatic de autorul care era membru al grupului „oniric" constituit în anii '70, nu prelungeşte epigonic „dicteul automat" suprarealist, ci propune *echivalențe ale stării de vis*, o convenție lucid articulată ca posibilitate de maximă, plurală deschidere spre „irealitatea imediată" şi spre dinamica aleatorie a limbajului. Primul ciclu, *Hipnagogice*, trimite la stări de dinainte sau de după somn, propunînd o suită de reverii/halucinații desfăşurate cu o mare libertate a imaginației, abia constrînsă (dar şi provocată totodată) de mecanismul prozodic, mai ales de rima pereche, şi lăsîndu-se frecvent în voia contaminărilor sonore dintre cuvinte, supravegheate însă şi orientate spre efecte de mare rafinament al armonizării muzicale. Exemplul unui Ion Barbu e foarte productiv în acest sens, „unitatea fonetică a versului" fiind urmărită atent şi la discipolul său. Dinspre autorul *Isarlîk*-ului şi, în parte, dinspre Arghezi cel „copilărit", vine la **D.** şi toposul

Scanned with OKEN Scanner

lumii-bazar, al *bîlciului* şi *oborului*, — lume-scenă şi lume-spectacol în care se întîlnesc personaje şi evenimente dintre cele mai eteroclite. Scena e „marele circ", „un tîrg burlesc", „bîlciuri negre cu mici tombole verzui"; alte figuri ale spaţiului imaginar se conturează ca locuri ale expunerii şi aglomerării de obiecte (vitrine, odăi, balcoane, subsoluri), spaţii ale mişcării (strada, uliţa, piaţa, cartierul, „cvartalul"), toate deschise privirii uimite, curioase, lacome să cuprindă cît mai mult din agitaţia pitorească a acestui univers în perpetuă perindare: „mulţimi", „alaiuri", procesiuni peste care contemplatorul din vis pluteşte, alunecă, zboară, pentru a cuprinde cît mai mult din panorama veşnicelor metamorfoze. Exemplele sînt numeroase. Într-un *Vis cu deviscerații*, „Lunecau cheiurile cu limanuri salmastre,/ Oscilau broderii la fereşti cu glastre,/ Pluteau seminţii în direcţii opuse:/ Scandinave, ilire, tunguse,/ Zăceau bîlciuri negre cu mici tombole verzui/ Pierea azbestul drumurilor cu flăcărui/ Spre marile tîrguri de oţel nichelat/ Unde domneam în oglindă-mpărat"; într-altul, *Vis amalgamat*, „în miez de cozonac, miez de şofran,/ E-un tîrg burlesc cruţat de Ghinghis Han./ Să nu mi-l strici: alunecă uşor./.../ Covoare dorm în praguri, boieresc,/ Duioase turle clopote pornesc,/ Departe zac viroage cu cenuşă,/ Aprind mangaluri ceaprazari la uşă,/ şi-acum să trecem la copilării/ Cu capete de cal în bălării,/ Cu oşti din Indii pe elefanţi trişti,/ Mor toate dacă te mişti!" Pretutindeni, suprafeţele se cer acoperite cu obiecte şi fiinţe, cu o adevărată voluptate a expansiunii şi cu plăcerea întîrzierii privirii pe contururi, culori, substanţe, cu sentimentul că toate aceste spectacole sînt fragile şi efemere, neavînd, de fapt, altă consistenţă decît aceeea a fantasmelor. De aici şi nota subiacent elegiacă a acestor viziuni în care „forfota" şi „alaiul" sărbătoresc conduc, în fond, către moarte; dincolo de culorile şi vivacitatea spectacolului, rămîne conştiinţa caracterului iluzoriu al acestui univers în care poetul e doar un „împărat în oglindă" ori un alchimist ce-şi experimentează magia, în mod semnificativ, „sub eşafod", precum în *Vis cu spovedanie:* „în definitiv, aşa stă treaba. Apar şi dispar/ Aşa cum stau cu creştetul sub stihar/ Toate cîte s-au întîmplat la rînd,/ Ca-ntr-un oraş clădit din amintire şi gînd./ Iată-mă experimentînd alchimii sub eşafod/ în retorte nevăzute cu scrobeală şi iod"... Apariţia măscăriciului este şi ea elocventă pentru caracterul gratuit-iluzoriu al lumii inventate: „Se mişca degeaba, exista fără să fie,/ Era — dacă vreţi — o filosofie" (*Vis cu bufon*). Moartea şi somnul, despre care Ion Barbu spunea că sînt temele fundamentale ale ciclului său „balcanic", se conjugă deci în chip original şi la autorul *Cărţii de vise*. Viziunile sale „hipnagogice" capătă un sens mai profund, dincolo de aparenţa purei gratuităţi; iar unul dintre mijloacele „salvării" de condiţia efemeră e cuvîntul însuşi, căutat cu delicii de estet şi asociat în fraza poetică după subtile calcule şi afinităţi muzicale: „Era totul gol şi sonor, incolor, inodor,/ Limpede clarinet depunea lucitor/ Melodii pe rombice dale reci"; „O! mirele felin cu felii de lumină milaneză/ Vărgate-n umbră freză/ Peste faţa-i de lut ars,/ Cu rotocoale maligne la tars,/ Mirele îmbuibat din cimitire,/ Coloidalul mire de celuloid. Marele mire/ Din frăgezimi negre alcătuit..." Remarcabile sînt şi cele *7 poeme*, cu un caracter narativ-anecdotic mai accentuat, „viziunea" construindu-se în jurul cîte unui singur „eveniment" sau al unui grup restrîns de personaje asupra cărora privirea visătorului se concentrează pînă la a produce efecte halucinatorii. Idila insolită dintre „masiva jucătoare" de tenis Clotilda şi un „vîrcolac albastru" pe terasa unui bar (*Vîrcolacul şi Clotilda*), fascinaţia celor „patru „sergenţi dezertori" pentru graţios-senzuala fecioară Jeny (în *Jeny şi cei patru sergenţi*) ori vizita medicală la care e supus, într-o atmosferă de coşmar, kafkianul „agrimensor", cu provocarea unei răsturnări groteşti a situaţiei (v. *O dimineaţă noroasă*), sînt, astfel, creatoare de atmosferă straniu tulburătoare, amintind de universul plasticii suprarealiste. Celelalte două cicluri, *La capătul somnului* şi *Poeme de veghe*, schimbă echilibrul, fie şi precar, dintre viziunea naiv-feerică şi perspectiva sumbră a stingerii, înclinînd balanţa spre cea de a doua. Versurile din *La capătul somnului*, foarte apropiate ca structură de compoziţiile „baroce" din primele pagini ale volumului, sugerează mai degrabă un fel de bruiaj al visului, de neîmplinire a lui (un poem se intitulează, de altfel, *Vis neizbutit*, şi e cel ce inaugurează ciclul), momentul trezirii lăsînd în urmă

Scanned with OKEN Scanner

amintirea unui coşmar. În chip paradoxal, mulţimea imaginilor (fantasmelor) invadatoare împiedică conturarea „chipului" întreg apărut în vis (*Vis neizbutit*), „un militar crunt şi bibliofil" îi interzice visătorului să cînte la „instrumentul muzical/... negru, semicircular, colosal,/ Cît un pachiderm lustruit, cu clape imense" (*Vis cu militar*), reveria unei iubiri elementare („gîndindu-ne cum vom arăta goi") e deviată spre un coşmar în care dezbrăcarea se transformă în jupuire (*Vis cu deltă*), un *Vis cu frizerie* recompune, cu un fior poesc, un spaţiu în care iubirea e asociată atmosferei macabre, magistral sugerate. Din nou „aşezat între viaţă şi moarte", visătorul are viziunea unor bunici jucînd cărţi „sub răzoare,/ în necropola natală cu palănci sunătoare", a strămoşilor „fugărindu-se-n hohote cristaline... În jurul unei amfore de smalţ" din care se ridică fumul; notează, într-un *Vis cu dentişti*, că „Dinte scos, moarte înseamnă" şi face, cu negru umor, jocuri de cuvinte („Oriunde ne ducem ajungem în Eden,/ Edenul edentat, edenul ardent"), lansează, altundeva, un apel ambiguu ca acesta: „Veniţi gospodinelor c-au venit podoabele/ Trimise de la "Pompe funebre" cu roabele" (*Vis cu cocoş*). La rîndul lor, *Decompoziţiile* din *Poeme de veghe* vorbesc despre „florăresele funerare de lîngă cenotaf", despre „anceştrii prefăcuţi în praf", ori despre făpturi ce „piereau înainte de a se înfiripa". Ansamblul poemelor din *Carte de vise* oferă astfel, într-o exemplară convergenţă a universului liric, o imagine dintre cele mai pregnante a spaţiului specific lui **D.**, poet — cum s-a spus — cu o „dublă vocaţie, onirică şi rubensiană" (V. Cristea), pictor somptuos de fantasme, jucător afectînd candoarea, dar şi ironic, euforic şi neliniştit, senzual şi livresc, practicant al unei „ars combinatoria" dintre cele mai rafinate.

EDIŢII: *A.B.C.* (antologie), Bucureşti, 1973; *Texte*, cu o prefaţă de Mircea Iorgulescu, Bucureşti, 1980; Bucureşti, 1995.

REFERINŢE CRITICE: V. Cristea, *Interpretări critice*, 1970; P. Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, 1973; Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, 1975; E. Simion, *Scriitori români de ieri şi de azi*, III, 1984; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, 1986.

I.P.

CARTE SINGURĂ — Volum de poezii de Sorin Mărculescu. Apărut în 1982, la Editura Cartea Românească, în colecţia „Hyperion", volumul cuprinde versuri scrise în perioada 1957-1982. Sînt reluate, cu adaosuri şi rearanjări ale arhitecturii de ansamblu, cele două volume anterioare: *Cartea nunţilor* (1968) şi *Locul sîmburelui* (1973). S-a remarcat titlul de sorginte mallarméană, motivat şi de către autorul însuşi, în textul preliminar, *În loc de prefaţă*, al volumului următor, *Fluviul întîmplător* (1985), subintitulat *Carte singură, IV*, care se constituie, prin continuitate tematică, stilistică şi prin intenţia de a se integra aceleiaşi arhitecturi lirice de anvergură a volumului din 1982, ca parte integrantă a acestuia. Un „întreg cvadripartit", aşadar, conceput din perspectiva unei „structuri înglobante", pe care poetul o întrevede „drept unică şi deschisă, receptacol semnificant a tot ceea ce îi va mai fi dat să scrie". Fidel acestui original proiect al „cărţii unice", neterminate totuşi, **S. M.** crede, în spiritul cunoscutei legende, că „semnul", imolat deocamdată în construcţia neisprăvită încă, ar invoca atunci, în fine, sensul, devenind una cu el: „După încheierea neîntrezărită a construcţiei, Semnificatul s-ar întrupa în văzduhul vital turnat între zidurile isprăvite. Semnului i s-ar da astfel şansa de a respira". *Carte singură* conţine, în noua dispunere tematică şi structurală, trei cicluri: *Urne şi nunţi*, *Locul sîmburelui* şi *Nunţi şi urne*. Traducător eminent din T. S. Eliot (*Patru cvartete*), Boris Vian (*Spuma zilelor*), Calderón de la Barca (*Viaţa e vis*), Cervantes (*Nuvele exemplare*), Baltasar Gracián (*Oracolul manual. Criticonul*) sau Dámaso Alonso (*Poezie spaniolă*), **S. M.** aparţine totodată acelei categorii privilegiate de poeţi care, îmbinînd erudiţia şi vocaţia abstractizării cu harul poetic genuin, măsoară prin prezenţa lor „maturitatea unei literaturi" (Gheorghe Grigurcu).

Poemele din *Carte singură* sînt racordabile unei poetici manieriste, în sens neoplatonic, ca în cazul lui Ion Barbu (cu care **S. M.** îşi relevă nu o dată afinităţi în sfera geometriei poetice abstracte, transpusă în subtile permutări sintactice şi dantelării stilistice). Decantînd manierismul liricii lui **S. M.** ca „ingeniozitate de tip ludic şi estetic", Nicolae Manolescu

Scanned with OKEN Scanner

identifică, în poemele intitulate *Idile* mai ales, repetiții, paradoxale simetrii și corespondențe, circularități și procedee ale oglindirii, care s-ar încadra manieristului artificiu numit *agudeza*. Deloc întîmplător la un fin traducător al lui Gracián, manierismul liricii mărculesciene nu ține însă numai de o anume iscusință și chiar pedanterie tehnică, nici numai de înclinația spre crearea unei „meraviglia" sau de vreo insistență tematică (aceea a oglindirii), ci este structural. Poemul central *Locul sîmburelui* (din omonimul ciclu median al *Cărții singure*) se vrea parcă o relectură, prin parafrază intertextuală, a barbianului *Joc secund*, traducînd aceeași metafizică manierist-neoplatonică a Ideii, a adîncului „acestei calme creste", aici a „sîmburelui" unui divin Unu, regăsindu-se și refăcîndu-se pe sine reflectat în luxuriança halucinantă a Multiplului: „...și pe măsură ce-n uitări se-nfoaie/ purcederi verzi și se răresc cunoașteri/ ca să le știm pierzîndu-le: tu singur/ [...] te-aduni / în miez mai dens pe cît mai deasă-i umbra/ în comprimări de punct tăios tu numai/ inexistent întemeind iubirea/ și cerc spre centrul tău în prăbușire/ atît de dur storcîndu-ne din tine...". Prăbușirea spre centru este una și aceeași cu re-urcarea la origini, la Idee, cu invocarea acelui „tu" al sîmburelui divin al Unului, care „cade" de-a pururi, ca în cosmologia plotiniană, în Multiplu. Subiectul liric, aflat în căutarea „sîmburelui" său, inițiază astfel o mișcare spiralată, de hermeneutică a Ființei. Această Ființă se proiectează de cele mai multe ori, la S. M., transsubiectiv, într-un elan al dezmărginirii sinelui (vezi, în acest sens, ritualurile nupțiale și deopotrivă thanatice din contrapuncticele *Idile 1* și *4*): „Sus în văpaia vîsculuí ceresc/ sub palid un arțar pali ne-am întins [...]/ tremurători de moarte ne-am cuprins"; sau, în *Idilă 4*, care închide volumul în chenar tematic: „și sub rotirea vîsculuí ceresc/ sub palid un arțar pali ne-am întins [...]/ tremurători de viață ne-am cuprins". Acestei beatitudini sau beții mistice a pierderii de sine a subiectului, prin nuntă-moarte, în trupul cosmic, îi succede mișcarea complementară de resorbție a universului în increat (a se vedea subciclul *Micrologii sau Golirea de lucruri*). Dacă viziunea expansiunii universale, a continuei geneze se asocia genezei limbajului, aflat într-o continuă ebuliție (uneori de-a dreptul barocă), involuția spre „trupul nenăscut" aduce cu sine o imagistică tot mai ascetică, ce lasă locul unor tensiuni lirice iscate din construcții sintactice eliptice, eliberate de ornamente stilistice excesive: „undeva la mijloc/ hiatul divin/ aripile fără trup/ susținînd/ vidul atletic/ al genezei". Lirica lui S. M. se situează, astfel, la granița dintre vocația poetică și propensiunile livrești ale autorului, viziunile dionisiac-naturiste coexistînd paradoxal cu acelea care glorifică artificiul manierist, inclusiv la nivel stilistic. Raportat la „același nucleu ce însuflețește dinamica alcătuitoare de spații vaste și profunde" (Dan C. Mihăilescu) a unor poeți ca Rilke, T. S. Eliot, Saint-John Perse, Paul Claudel sau Pierre Emmanuel, precum și la tradiția blagiană a viziunii duale a expansiunii universale și deopotrivă a tensiunii spre increat (Al. Cistelecan), S. M. se revendică, în opinia lui Nicolae Manolescu, și de la fabulosul levantin al lui Leonid Dimov sau ștefan Aug. Doinaș, reprezentative în acest ultim caz fiind versurile din *Imagomahia sau Cel ce pare*. În plus, prin vocația mistică a evadării din hotarele individuației și a pierderii de sine într-o instanță universală transsubiectivă, adică prin acel „binecuvîntat surghiun sub coaja sîmburelui", eul liric din *Carte singură* pare însă nu mai puțin înrudit cu Sf. Antoniu al lui Flaubert, cel care exclama: „Je voudrais être la matičre!". Numai că de astă dată cufundarea în natură e una cu „căderea", cu ascensiunea inversă înspre „sîmburele" Ideii, al acelei forme sau maniere interioare, un *disegno interno* manierist: „tu așteaptă piatră tu menită/ zăbavă crudă-n cumpenele lumii/ să le izbești și să-ți răspundă-n unde [...]/ spre cristalinul ochi zvîcnind de noapte/ și turn al nopții nopților. amin." Lirica lui S. M. s-ar caracteriza, după Ștefan Aug. Doinaș, nu prin ermetism, ci printr-o „obscuritate genuină", observație preluată și nuanțată, în Postfața la *Carte singură*, „de către Dan C. Mihăilescu, care așează poezia lui S. M. sub semnul saturnian al adîncimii, densității și obscurității". Dar obscuritatea e una revelatorie, materialitatea viziunii panteiste transcriind în fond, într-o unică complementaritate a liricii naturiste cu cea abstractă, „vegetația" Ideii. Proiecția inversă, de la Multiplu la Unu, spre „seceta unului adormit cu fața în sine-și", instituie o traiectorie circulară, întru și în jurul

Scanned with OKEN Scanner

Ideii originare, sugerată în versul emblematic „un vîrtej ce iar în drumuri rotunde mă soarbe" - vers prezent în *Imnul I*, de la începutul cărții, și reluat simetric în finalul *Imn 46*. Această căutare circulară a unui loc al sîmburelui ideatic, „miez" dens ori „punct tăios" spre care subiectul se lasă să „cadă", ca spre un centru - început și sfîrșit al Ființei -, imprimă, de altfel, structura triadică, de triplă circularitate, a fiecăruia dintre cele trei cicluri ale *Cărții singure*. Aparent mai puțin accesibilă, creînd uneori impresia de confuz, deopotrivă abstractă și vizionară, distinctă prin acuratețea arhitecturală a polifoniilor ideatic-imagistice, lirica imnică a lui **S. M.** se impune în peisajul poeziei române contemporane cu un timbru imposibil de neglijat.

EDIȚII: *Carte singură*, cu o postfață de Dan C. Mihăilescu, București, 1982.

REFERINȚE CRITICE: Șt. Aug. Doinaș, *Lampa lui Diogene*, 1970; M. Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, 1978; M. Nițescu, *Poeți contemporani*, 1978; Daniel Dimitriu, *Singurătatea lecturii*, 1980; Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 1, ian. 1983; idem, *Poezie și livresc*, 1987; N. Manolescu, în „România literară", nr. 2, 13 ian. 1983; M. Ivănescu, în „Transilvania", nr. 3, martie 1983; Elena Tacciu, în „Steaua", nr. 3, martie 1983; C-tin Pricop, în „Convorbiri literare", nr. 5, mai 1983; Costin Tuchilă, în „Ateneu", nr. 9, sept. 1983; idem, *Cetățile poeziei. Eseuri*, 1983; Lucian Alexiu, în „Orizont", „nr. 51, 23 dec. 1983; Gh. Grigurcu, în „Viața Românească", nr. 2, febr. 1984; idem, *Existența poeziei*, 1986; L. Ulici, *Literatura română contemporană. I. Promoția 70*, 1995.

L. Pv.

CARUSEL — Volum de versuri de Maria Banuș. Este o antologie din creația autoarei, prefațată de N. Manolescu, cu o notă biobibliografică de Sorin Banuș, București, Ed. Minerva, col. „Biblioteca Pentru Toți", 1989, 246 p. Ediția nu conține nici o indicație că ar fi o antologie întocmită de autoarea însăși, sau urmînd voința sa. Reproduce (într-o selecție severă, îndeosebi cu poezia angajată politic a **M. B.**, care nu este deloc reprezentată) poezii din volumele *Țara fetelor* (București, Ed. „Cultura Poporului", 1937), *Tărîm intermediar* (1946), *Bucurie* (București, Ed. pentru Literatură și Artă, 1949, premiul „Gh. Coșbuc" al Academiei Române), *Torentul* (București, ESPLA, 1957), *Magnet* (București, Ed. pentru Literatură, 1962), *Metamorfoze* (București, Ed. pentru Literatură, 1963), *Diamantul* (București, Ed. pentru Literatură, 1965), *Tocmai ieșeam din arenă* (București, Ed. pentru Literatură, 1967), *Portretul din Fayum* (București, Ed. Eminescu, 1970), *Răzlețe* (1971), *Oricine și ceva* (București, Ed. Cartea Românească, 1972), *Noiembrie inocentul* (București, Ed. Eminescu, 1981), precum și 7 poeme inedite, nedatate.

Poemele selectate în *Carusel* „rotesc" fețe diverse pentru cîteva teme constante ale autoarei, cele care trec — de altminteri — cel mai bine vămile vremii: *iubirea* (ca experiență de cunoaștere — a sinelui și a lumii), *temporalitatea* (cel mai adesea, descătușare a răului, înaintea căreia se caută spații de refugiu, precum în Bucureștiul pitoresc, antebelic, al copilăriei — v. *Bucureștii copilăriei*, în vol. *Bucurie*), *identitatea subiectului creator* (față cu Poezia sau cu Divinitatea), toate — alese anume? — teme ce scapă determinărilor contingentului. Iubirea înseamnă, în poemele din *Țara fetelor*, trăire plenară a senzualității (v. *Cîntec mic*, sau mult-comentatul *Cîntec de legănat genunchii*), dorință (*Gînd*) și impudic-inocentă chemare (*Cîntec bolnav*, *Clipă*). Ea determină confuzia fericită a regnurilor, iar ființa îndrăgostită experimentează trăirile unei vitalități vegetale, amplificate paroxistic (*Colind pe șoptite*). Simbolurile erosului (primăvară, vegetație, „înviere", apă) sunt cele ale feminității arhetipale; astfel, în *Flux*, poem din *Tărîmul intermediar*: „Teme-te, trupule, teme-te!/ Clocotul știi cum te lasă./ Oarbă aluneci prin casă,/ ca-ntr-o pădure", etc., etc. *Alchimia* iubirii dă viață eului („Privirea ta m-a aflat, m-a cuprins./ Verde, adînc cenușie./ Arde-n aur praful cel stins/ ca într-o veche-alchimie.// Toate-s în mine și eu sunt în tot:/ veverița, frunza și steaua./ Stîlp de sare am fost, ca femeia lui Lot/ Mă-mpăcasem cu neaua", în vol. *Magnet*), ea purifică (*Cînd patimi mici mă țin*, în *Metamorfoze*) și, întoarsă la formula clasică a sonetului, **M. B.** elogiază erosul ca formă de cunoaștere, într-un splendid ciclu din volumul *Metamorfoze* (*În cîte chipuri*, *Mai departe*, *Celula*). Temporalitatea (prezentului trăit acut, dar supus trecerii) e descrisă fie în termenii jubilației (în creația de tinerețe, îndeosebi în aceea a anilor '50), fie în aceia ai

Scanned with OKEN Scanner

spaimei nedefinite (*Pogrom*, în *Bucurie*) sau ai nostalgiilor privirii retrospective (întreg volumul *Diamant* este jurnalul liric al unei asemenea priviri). Timpul e singurul capabil să supună iubirea, punctul de întîlnire al celor două serii tematico-simbolice fiind în consecință unul tragic (v. *Nu am scandat hexametri*, în *Tocmai ieşeam din arenă*). Ceea ce rămîne e capacitatea eului — înțelepțit în urma suferitoarei inițieri — de a se vedea, de a se rosti, de a-şi construi propriul chip, un chip purtînd însă, de neşters, conotațiile thanaticului — în *Portretul din Fayum*. În sfîrşit, *Caruselul* reia cîteva texte (din epoci foarte diverse) conținînd o poezie a naturii, într-un stil ce asumă atît filiera unei pseudo-tradiții de japonezerie, cît şi pe aceea a pastelurilor argheziene, unde natura amplifică pulsațiile indecise ale erosului, nerostit. De la *Acuarela* („A nins moale, a nins,/ peste tot ce-am învins.// Sub troienitele zale,/ hoituri se umflă, domoale.// Scursul profil, din armură,/ zările nu le mai fură...") sau *Medalionul de toamnă* („Printre pietrele de moară,/ cîntecul tot se strecoară,/ după arşița nebună/ dulce tot septembrie sună"), amîndouă din *Tărîm intermediar*, la *Stampă veche* (*Tocmai ieşeam din arenă*) sau la melancolicul *Creion autumnal* („Trec printre lucruri şi care./ Aşa treceam parcă şi înainte./ Erau ca melcii, fragede, gelatinoase,/ scoteau cornițe cu ochi/ sau un dinte de lapte, un dinte./ Chiar un geam, în amurg, cînd sclipea,/ era taină prea dureroasă/ şi început.// Strada stă pe loc cu ochii închişi,/ nu merge cu mine./ Fumul urcă încet, mohorît.// Cînd s-a desfăcut alcătuirea cea gingaşă, cînd?", în *Portretul din Fayum*), aceeaşi viziune mascat-romantică construieşte scena unui spectacol al intrării în moarte — şi al întoarcerii la temele eterne ale lirismului. Ținînd cont de puținătatea aparatului său critic, ca şi de trecerea sub tăcere a criteriilor selecției (evident, una subiectivă), volumul este mai puțin un instrument de lucru pentru istoria literară, cît o „ultimă imagine a autoarei pentru posteritatea sa" (modificînd uşor, abia, sensul unei metafore esențiale a liricii ultimelor decenii, un „portret din Fayum"). Liniile de evoluție sunt clare (confirmînd judecățile criticii la apariția volumelor respective), dar punctele de criză se văd obnubilate, fără explicații; dacă se pot reconstitui, astfel, comparînd nota biobibliografică şi selecția titlurilor din cuprins, perioadele de creație puse acum între paranteze (şi rațiunile gestului, fiind vorba despre poezia politic-pacifist-proletcultistă), absența exemplelor concrete subminează chiar coerența perspectivei diacronice a cărei realizare se urmărea, în intenția realizatorilor volumului. De la *Țara fetelor*, cu ale sale „realități înregistrate /.../ cu sensibilitatea unei vietăți primare, clocotind de sănătate, din care pricină ele apar adesea nebănuite, de o prospețime surprinzătoare" (D. Micu), la ruptura dramatică din conştiința autoarei, pe care Ion Pop o situează în anul 1956, apoi la perioada ultimă de creație, a cărei notă definitorie o constituie „o translație spre meditație în chiar substanța sensibilă /.../ O liniște hieratică descinde peste liniile alterate de pasiune" (Gh. Grigurcu), argumente spre a susține traseele de continuitate există, dar ele nu sunt nici complete, nici (întotdeauna) evidente. Istoria care se degajă din toate aceste „secvențe de parcurs" este însă aceea a unei voci poetice puternice (mai puternice chiar decît circumstanțele vremelnice, cărora li se aservise, la un moment dat), bine individualizate, capabilă să îşi regăsească, peste decenii, accentele definitorii, „modalitatea ce-o distinge şi care este a percepției nemijlocite, familiare, a figurării unei lumi nostalgic-domestice. O asemenea viziune caracterizează şi cele mai bune creații ale sale de inspirație civică" (Gh. Grigurcu). Nu o dată, critica a atribuit această modalitate specifică a liricii **M. B.** feminității (într-o relație de strînsă determinare, în care sexul autoarei condiționează viziunea); M. Iorgulescu afirmă că: „Acuitatea senzorială şi predominanța tactilului sunt semnele unui mod specific feminin de reprezentare a lumii prin imagini de o concreteță şocantă", rezultatul fiind o „curată poezie de cunoaştere, prin trăirea stării de criză explozivă a senzualității fiind expusă o înțelegere caracteristic-feminină a integrării într-o ordine universală". Ideea că poezia erotică şi cea de meditație a **M. B.** reprezintă o viziune absolut, superlativ feminină s-a încetățenit încă de la primele cronici ale *Țării fetelor*, dar argumentația este adesea una impresionistă, bazată mai degrabă pe exemple de lectură, decît pe o definire teoretică, substanțială, consecventă, a „feminității" ca

modalitate poetică. De-aceea, „senzualitatea feminină" — pentru a caracteriza erotica **M. B.** (inclusiv „erotica implicită", mascată în schițe de peisaj primăvăratec sau autumnal — cele două anotimpuri specifice ale iubirii) — ni se pare o sintagmă mai precisă pentru a numi o realitate definitorie a textului. În această direcție — a erotismului senzual, feminin — antologia *Caruselului* confirmă opinia lui Eugen Simion, după care „notațiile nemistificate de literatură au plăcut și mai tîrziu, plac și azi la lectură și, din perspectiva marelui număr de volume publicate ulterior de **M. B.**, vedem că *Țara fetelor* rămîne, în fapt, cartea ei cea mai bună". După mai mult de o jumătate de secol de creație, judecata poate părea severă, dar ea se întemeiază, în fond, pe cea mai severă dintre probe: a timpului.

REFERINȚE CRITICE: (despre volumele antologate în prezenta ediție): D. Micu, *Poezia Mariei Banuș*, 1956; D. Micu, N. Manolescu, *Literatura română de azi*, 1965; Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, 1972; M. Iorgulescu, *Rondul de noapte*, 1974; V. Cristea, *Domeniul criticii*, 1975; Al. Piru, *Poezia românească contemporană (1950-1975)*, 1975; M. Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, 1977; D. Dimitriu, *Ares și eros*, 1978; Gh. Grigurcu, *Poeți români de azi*, 1979; E. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; Ov. S. Crohnmălniceanu, *Al doilea suflu*, 1989; I. Pop, *Dicționarul scriitorilor români*, I, A-C, coordonat de M. Zaciu, M. Papahagi și A. Sasu, 1995.

I.B.

CASA CU NO. 10 — Proză descriptivă de Alexandru Macedonski. Publicată în „Literatorul", IV (1883), nr. 5 și (după mai multe republicări în reviste) în *Cartea de aur*, 1902. Tradusă în franceză de Jules Brun, în „Journal des Débats" din 23 febr. 1895.

Publicînd *Casa cu no. 10* cu supratitlul „Nuvele fără oameni", **M.** pare a se afla în căutarea unui termen care să desemneze o nouă specie literară, creată după modelul „naturilor moarte" din pictură. În primele variante (inclusiv cea din *Cartea de aur*), scurta proză descriptivă înfățișează o imagine quasi-muzeală de București patriarhal supraviețuind în „casa cu no. 10 din strada Nerva Traian", imagine care face parte (ca și *Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor. Oraș al bucuriei*) dintr-un ciclu de peisaje din orașul de altădată, ciclu complementar portretelor de demult, evocate în *Năluci din vechime*. **M.** descoperă aici un tip de exotism *sui-generis* — nu exotismul tradițional (al romanticilor, parnasienilor și chiar al simboliștilor) însemnînd nostalgia unor spații îndepărtate, inaccesibile, aflate „în afara" propriei noastre lumi, ci o formă de „exotism temporal". Pe spațiul familiar și accesibil al Bucureștilor, imaginația suprapune o altă hartă, cu puncte de taină și mister. Citit nu pe axă spațială, ci pe axă temporală, un anume punct (văgăuna cu trandafiri din *Oraș al bucuriei*, casa cu no. 10 din strada Nerva Traian) devine depozitar — în fapt sau în amintire — al unui timp de altădată, încetează să aparțină lumii noastre și se reclamă, temporal vorbind, de la un univers „din afară", iremediabil inaccesibil nouă altfel decît în imaginație. Cu o bună intuiție a propriei sale descoperiri, **M.** rescrie de cîteva ori *Casa cu no. 10*, făcînd ca textul să evolueze de la descrierea unui spațiu — real — cu valoare muzeală, care conservă „timpul vechi" (casa plasată cu exactitate în topografia actuală a orașului) la descrierea unui spațiu ambiguu, fixat — în termeni de arhaicitate fabuloasă — între amintire, vis și realitate, spațiu care primește valori epifanice în ordinea temporalității. Adresa exactă din primele variante se estompează prin arhaicizare, și strada Nerva Traian devine „ulița Nemților-cu-coadă". Registrul descrierii se rafinează prin uzul imperfectului, un imperfect fără referință la vreun alt timp trecut, care plasează acțiunea într-o zonă neprecizată, între amintire și irealitate. În acest registru temporal ambiguu, prima imagine a casei o desprinde din contextul citadin, plasînd-o într-un univers de explozii vegetale („Casa cu no. 10 era ca vioreaua: ea nu se vedea din verdeață"). Universul paradisiac al grădinii o rupe de timpul istoriei și o integrează timpului naturii, măsurat de izvorîrea apelor („apa ce se vărsa ziua și noaptea din țuțurul de tuci" al cișmelei) și de puterea creatoare a soarelui („la vremea rodului se mai destăinuiau și roșile boabe de mărgean"). Singurul semn al prezenței umane e zgomotul războaielor de țesut, care străbate

Scanned with OKEN Scanner

„răcoroasele beciuri" şi din timpuri îndepărtate („în acele vremuri..."). Descripţia se fixează apoi asupra interiorului, unde „timpul vechi" ia locul timpului cosmic din prima parte. Retras în obiectele cu înfăţişare muzeală („ciubuce de iasomie cu mari imomele de chihlibar înflorate cu peruzele, ori mătănii de preţ, călimări de argint de pus în brîu..."), timpul vechi respiră în limbajul arhaic, în uzul constant al imperfectului sau în aluzii istorice strecurate sub forma „noutăţilor" devenite atemporale din învechitele gazete ale vremii. Imaginea centrală a interiorului (o tavă cu ceşti de cafea şi un ciubuc stins) aduce, în finalul descripţiei, o subtilă modificare a registrului temporal, legată de tabloul de gen de pe tava smălţuită, text în text care introduce, paradoxal, în acest univers de absenţe, prezenţa umană, aluzia istorică şi dinamica unei naraţiuni, imediat proiectată în spaţiul ficţiunii artistice: „pe o tavă smălţuită cu verde se desfăşură, cu multă vioiciune de văpseli, intrarea sultanului în geamie, urmat de vizirul şi paşalele lui, printre zarfurile de argint ale ceştilor de cafea ce încărcau tava". Naraţiunea istorică înfăţişată în scena desenată pe tavă antrenează singurul timp prezent din text. Intrarea sultanului în geamie „se desfăşură" cu adevărat (sub ochii noştri), dar într-un prezent care nu mai aparţine istoriei, ci eternităţii artei; „vioiciunea" nu e a mişcării reale, ci e vivacitatea coloristică a unui tablou naiv. Prezentul — ca şi prezenţa umană — nu e, în *Casa cu no. 10,* decît o referinţă livresc-artistică, absorbită de eternitatea — ciclică — a naturii sau de eternitatea încremenită a artei.

EDIŢII: *Opere,* ed. critică de T. Vianu, vol. III, Bucureşti, 1944; *Opere,* vol. VI *(Nuvele, schiţe şi povestiri),* ed. critică de Elisabeta Brâncuş şi Adrian Marino, Bucureşti, 1973.

REFERINŢE CRITICE: T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* 1941; M. Zamfir, *Poemul romînesc în proză,* 1981.

I.Em.P.

CATASTROFA — Nuvelă de Liviu Rebreanu. Apare în magazinul ilustrat lunar „Lectura pentru toţi", condus de Eugen Lovinescu, în nr. 5, aprilie 1919, p. 266-287; reapare, alături de *Iţic ştrul, dezertor* şi *Hora morţii,* în vol. *Catastrofa.* Trei nuvele. Bucureşti, Editura Viaţa românească, 1921. În manuscrisul 4055, f. 112-150, se păstrează o versiune autografă a nuvelei, încheiată „sîmbătă, 5 noiembrie 1916, în Bucureştiul ocupat de trupele germane". Însemnarea nu este lipsită de importanţă, dovedind promptitudinea cu care scriitorul reacţionează la stimuli externi concreţi, avînd în vedere că România declarase război Austro-Ungariei în 27 august. Ieşirea ţării din neutralitate, întîlnirile lui **L. R.**, aflat la Bucureşti, cu refugiaţii din Transilvania, ştirile primite de la familie, mai ales cele privitoare la fratele Emil, care lupta pe frontul italian şi pe cel din Galiţia, toate veneau să acutizeze o posibilă dramă a ardeleanului, prins între două atitudini ireconciliabile: prin jurămîntul militar şi cetăţenie, datoria îl înregimentează alături de stat, dar calitatea de român îl împiedică să lupte împotriva conaţionalilor, aflaţi de cealaltă parte a baricadei. De aici, nevoia imperioasă a opţiunii.

Cu nuvela *Catastrofa* sîntem în prezenţa unei uverturi, în care un lector familiarizat cu universul imaginar al scriitorului descoperă cîteva din liniile melodice ale partiturii, a cărei temă centrală este aceea a primei conflagraţii mondiale. Adăugînd *Calvarul* şi *Pădurea spînzuraţilor,* am numit opere în care **L. R.** pune în discuţie problematica intelectualului *ardelean,* prins în acest angrenaj. Este nuanţa particulară a unora dintre prozele scriitorului, privind, dintr-un unghi absolut inedit faţă de confraţi (Camil şi Cezar Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sadoveanu ş.a.), întîiul război mondial. Numeroase însemnări din manuscrise (a se vedea **L. R.,** *Caiete)* pun în lumină insistenţa cu care **L. R.** urmăreşte realizarea unor pagini nuvelistice axate pe acest nucleu conflictual. Adevărata prefigurare a lui David Pop, eroul *Catastrofei,* sau a lui Apostol Bologa, personajul central al *Pădurii spînzuraţilor,* o reprezintă o figură episodică din romanul *Ion.* Căpitanul Pintea din Sibiu, unul din proaspeţii şi numeroşii cumnaţi ai lui Titu Herdelea, dobîndiţi după căsătoria Laurei, schiţează, în linii apăsate, o ipotetică atitudine a transilvănenilor, în cazul izbucnirii — ipotetice însă şi ea — sîntem în preajma lui 1907 — a unui război. Motivul „fraţilor români" şi acela al „datoriei faţă de stat" apar conturate cu rigoare, discursul militarului aflat faţă în faţă cu tînărul ardelean dezorientat construind o

Scanned with OKEN Scanner

virtuală dramă, greu de evitat. Atît David Pop, cît şi Apostol Bologa nu intră în conflict cu ideea generală de război, chiar dacă el clatină un mai vechi statut al personajelor — totala ignoranţă a celui dintîi, refugiat cu obstinaţie în „Ce-mi pasă mie?", şi optica unilaterală, superficială a celuilalt, mîndru că-şi face datoria. Războiul este acceptat ca un dat inevitabil, stînd sub semnul unui fatum atotstăpînitor şi incontrolabil. Ceea ce le zdruncină un echilibru necesar supravieţuirii, chiar dacă se va dovedi precar, este situaţia concretă la care ne-am referit, în momentul mutării frontului pe teritoriul românesc, de unde imperativul alegerii lucide a propriei situări. Disproporţia flagrantă dintre cauză şi efect potenţează ideea de absurd, de haotic, a războiului — prezentă şi în nuvelele *Hora morţii* şi *Iţic ştrul, dezertor* — făcînd din cei doi simple marionete, mînuite de o forţă oarbă şi distructivă. Eroii parcurg un drum lung, o vreme asemănător, dar care, la un moment dat, se bifurcă pînă într-atît, încît cei doi protagonişti se îndepărtează vizibil unul de celălalt, devenindu-şi complementari, Apostol Bologa săvîrşind ceea ce nu izbutise David Pop. Traiectoria celor două personaje, foarte adeseori apropiate de comentatorii operei rebreniene, subliniază şi ceea ce N. Balotă numeşte „arta dispoziţiei elementelor", „construcţia riguroasă", „o geometrie artistică plină de paralele, de mişcări de translaţie, de corpuri identice care-şi fac faţă, îşi corespund, se opun între ele". Simetriile atît de caracteristice structurilor narative ale lui **R.**, răsturnările, schimbările de semn, reluarea obsesivă a unor sintagme-cheie sînt şi de data aceasta prezente. „David Pop iubea viaţa tihnită. Zbuciumările de nici un fel nu i-au plăcut niciodată. Rîvnea linişte multă şi muncă puţină sau chiar deloc şi izbutise să le aibă de pe urma hărniciei tatălui său, un ţăran aprig, sîrguitor şi zgîrcit, care făcuse avere". Cu aceste cuvinte pătrundem în nuvela *Catastrofa*. Ni se oferă, încă de pe acum, două din trăsăturile definitorii ale personajului: dorinţa de tihnă, abstragerea lui din tot ceea ce înseamnă angajare, şi intervenţia factorilor externi, acceptaţi cînd îi sînt prielnici sau cu consecvenţă respinşi, cînd ar putea deveni perturbatori. Antecedentele biografice — morale, intelectuale şi afective — îl fac inapt dezbaterilor interioare, îi anulează posibilitatea de a deveni un personaj problematic, fixîndu-l definitiv într-o platitudine de esenţă. N. Steinhardt îl numeşte „omul fără complexe", apropiindu-l, cu fineţe, de „omul fără calităţi" al lui Musil, de cel „fără probleme", „omul istoric" al lui Kierkegaard şi de acela ce reprezintă „banalitatea răului", analizat de Hannah Arendt. David Pop îşi are propriul ritm distinct, aproape vizualizabil, o bătaie de pendulă reglată o dată pentru totdeauna, cu redusă amplitudine a mişcării, în conformitate cu ceea ce G. Călinescu numea „mediocritatea" personajului. Etapele străbătute de protagonist dezvăluie o anumită simetrie, cu înălţări de scurtă durată şi de joasă amplitudine, cu reveniri la condiţia preferată, de absenţă şi refuz al implicării de orice fel, cu stări de depresie degrabă corectate, spre a se asigura reinstalarea în linişte şi confort interior. David Pop este un intelectual ardelean cu o bună stare materială, care, după o copilărie şi adolescenţă banale, ajunge la maturitate, mulţumit de sine şi de lume, gustînd bucuriile vieţii de familie şi încercînd, pe plan social, să păstreze o dreaptă şi reconfortantă cumpănă în toate, mai ales prin atitudinea conciliantă între românii şi ungurii din orăşelul de provincie în care trăieşte. Concentrat ca ofiţer de rezervă, trimis apoi pe front după izbucnirea războiului, echilibrul obişnuit pare a-i fi periclitat, dar convingerea că trebuie să-şi facă datoria corectează şi anulează orice tulburare. Însă „ceea ce e pus sub semnul datoriei împlinite fără abatere (...) nu e uneori decît subordonarea deciziei individuale unor imperative cu care conştiinţa refuză să dialogheze, expresia şovăielii, a incapacităţii eroului de a se confrunta cu sine" (Smaranda Vultur). Întîlnirea cu doi dintre prietenii de odinioară, ofiţeri şi ei în armata austro-ungară, şi schiţarea de către aceştia a unor posbile atitudini — de supunere, de conformism sau de dezertare la români — nu are nici o consecinţă, pentru că, în concordanţă cu propria structură, David Pop respinge însăşi dilema şi mizează pe o amînare fără termen a deciziei. Mutat pe frontul românesc, neliniştea împotriva căreia luptase cum putuse se insinuează tot mai autoritar, otrăvindu-i existenţa şi făcîndu-l să-şi dorească uneori moartea. Luat pe nepregătite, în faţa românilor care atacă,

Scanned with OKEN Scanner

ofițerul chezaro-crăiesc comandă să se tragă, cu toate că se simte încălzit de sentimentul de iubire și solidaritate cu „dușmanul". Ucis de un „frate român", David Pop a lăsat, o dată mai mult în viața lui, ca altul să decidă pentru el, în momente cruciale. În încercarea de a înțelege personajul spre a da verdictul asupra vinovăției sau inocenței sale, două notații dintr-un caiet de creație al scriitorului ne reține atenția: „Am fi morți dacă n-am cugeta și multe milioane de suflete sînt moarte, fiindcă nimeni nu le-a obișnuit să cugete sau nu au curajul să cugete". Și, mai departe: „indiferent ce are omul în cap sau în inimă, fapta lui interesează". Să adăugăm cuvintele părintelui lui Apostol Bologa, formulînd sentențios și testamentar raportul menit să asigure făpturii umane armonie: „Sufletul tău să fie totdeauna la fel cu gîndul, gîndul cu vorba și vorba cu fapta, căci numai astfel vei obține un echilibru statornic între lumea ta și lumea din afară". În cazul lui David Pop, cele patru coordonate, inimă, gînd, cuvînt și faptă, sînt într-un divorț continuu, într-o disjuncție flagrantă, determinîndu-i, în ultimă instanță, vinovăția. Sfîrșitul său este lipsit de orice aură eroică sau nuanță tragică și coincide cu pedeapsa de a nu fi făptuit, după ce ar fi cugetat, mulțumindu-se doar să simtă și să rostească „Frate... Român..", ultimele sale vorbe. Criza opțiunii, rezolvată prin moarte, va fi reluată și adîncită în cazul lui Apostol Bologa, un personaj complex de data aceasta, apt să devină protagonist al unei scrieri *psihologice,* dovedind și aceasta că „omul nu poate fi scutit de libera alegere" (N. Steinhardt). Critica literară a văzut frecvent în nuvelele lui **R.** exerciții de digitație în vederea pregătirii operelor de amploare care, ele în primul rînd, aveau să-l definească strălucit. Raportate la ceea ce văzuse lumina tiparului pînă în al doilea deceniu al veacului nostru în spațiul de afirmare a genului scurt, deși inegale ca valoare, nuvelele aduceau în literatura română un talent remarcabil, nu doar o promisiune. Chiar încadrate ansamblului operei, ele vădesc „lecția varietății" — cum inspirat le numește Ion Bogdan Lefter, reprezentînd aceeași permanentă deschidere spre înnoire, pe care și spațiul romanesc rebrenian o demonstrează cu prisosință.

EDIȚII: *Catastrofa,* București, 1919; *Catastrofa. Trei nuvele (Iți ștrul, dezertor, Hora morții Catastrofa),* București, 1921; *Nuvele și schițe,* București, 1921; *Trei nuvele,* București, 1924; *Cîntecul iubirii.* Nuvele și schițe, București, 1928; *Iți ștrul, dezertor.* Trei nuvele. Ed. a III-a, București, 1932; *Nuvele,* București, 1946, 1954, 1956, 1957; *Opere alese,* I, *Nuvele, schițe, povestiri,* București, 1959; *Răfuiala,* București, 1961; *Cîntecul iubirii,* București, 1960; *Opere alese,* I, București, 1962; *Nuvele,* București, 1965; *Hora morții,* București, 1966; *Opere,* II, București, 1968; *Proștii,* Nuvele și povestiri, București, 1971; *Nuvele,* București, 1978; *Golanii.* Nuvele și schițe, București, 1985; *Mărturisire.* Nuvele și schițe, prefață de I. Bogdan Lefter, București, 1986; *Nuvele,* prefață de Al. Ruja, București, 1991; *Nuvele,* Galați, 1993.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941; Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane,* 1972; Id., *Itinerar critic,* I, 1973; M. Dragomirescu, *Scrieri critice și estetice,* 1969; N. Gheran, *Tînărul Rebreanu,* 1986; E. Lovinescu, *Scrieri,* I, 1969; Id., *Scrieri,* V, 1972; *„Liviu Rebreanu interpretat de...,* 1973, ed. a II-a, 1987; I. Stancu, *Liviu Rebreanu în atelierul de creație,* 1985; *Liviu Rebreanu după un veac,* 1985; I. Simuț, *Rebreanu dincolo de realism,* 1997.

S.T.

CĂDEREA ÎN LUME — Roman de Constantin Țoiu, Editura Cartea Românească, 1987, București.

Prezentul narațiunii (restrîns, ca durată, doar la cîteva zile din iarna teribilă a anului 1984), sărac în evenimente, înregistrează mărunțele și casnicele griji diurne ale lui Babis Vătășescu, personajul povestitor, precum și plimbările sale de noapte care-i îngăduie, în replică, să se simtă important și liber. În una din aceste nopți, „pe un viscol strașnic", cunoaște un alt noctambul, pe folcloristul Ghiță Negotei, iar cîteva seri mai tîrziu, invitat în familie, va face cunoștință cu frații acestuia: Marga și Leo. Întîlnirea cu Leo este de mare însemnătate: funcționînd ca o sondă în trecut, prin ea se verifică „țesătura" evocărilor pe care Babis o recompune continuu. De altfel, Babis Vătășescu, ins cu o biografie banală, aproape insignifiantă (un bărbat de 40 de ani, marcat de statura sa pitică, fost reparator de ceasuri, fost ajutor de arhivar) își face din investigarea trecutului familiei sale („averea mea este trecutul") mai mult decît o preocupare pasionată, o justificare existențială („însăși justificarea vieții ce o duceam"). Memorialis-

Scanned with OKEN Scanner

tul oficial al tatălui, Babis este biograful clandestin al unchiului său; el străbate, aşadar, în trecut „două căi paralele", avînd atitudini şi justificări diferite. Tatăl, Vasi Vătăşescu, aflat la o vîrstă venerabilă, a avut un destin eclatant mai ales prin împrejurările exterioare; o tinereţe uşoară la Paris, de unde se întoarce cu nevasta lui, Yvette, dar şi cu un cîştig fabulos obţinut la cursele de cai, o maturitate nu lipsită de onoruri şi notorietate, pierdute toate într-o bătrîneţe mizeră, ca vînzător de siropuri. Cum Vasi e în ipostaza celui care îşi „risipise viaţa" şi, după opinia lui Babis, lăsîndu-se purtat de val, nu fusese la înălţimea „epocilor duse", fiul — care-i bate la maşină memoriile — îşi depăşeşte rolul de copist şi intervine în amintirile tatălui său, în încercarea de a le da un sens înalt: „El îmi dăduse viaţă (şi ce viaţă!), iar eu trebuia să i-o restitui şi s-o remodelez şi pe-a lui; slujindu-l în felul meu, poate dictatorial, dar făcîndu-l un tată vrednic de mine, un tată nemuritor. (...) Tatăl *restabilit*. Tatăl redemonstrat." O altă cale străbate Babis spre biografia unchiului al cărui nume îl poartă; aceasta nu trebuie tratată cosmetic, ci cucerită, ea nu reclamă un simplu copist (eventual cu virtuţi de stilist), ci un arheolog îndrăzneţ, capabil să înfrunte şi să dezlege enigme. Tentativa recuperatorie, alimentată nu atît de pietate, cît de un sentiment de responsabilitate fraternă (mai mult decît nepot, Babis e mai degrabă în poziţia unui geamăn postum), se confruntă, de această dată, cu un destin de excepţie. Spre deosebire de Vasi, care s-a supus vremurilor, lăsîndu-se modelat de ele, Babis întîiul s-a vrut un făuritor al Istoriei, un luptător. Cu o figură „de sfînt pe care a picat flăcăruia duhului ceresc", rămas în memoria celor care l-au cunoscut ca un ales, ca un vizionar sau un profet, „copilul drag al Mişcării" legionare sfîrşeşte, printr-un „sever paradox al istoriei, ca una dintre victimele sale. Cum „era pentru esenţă, pentru substanţă, pentru individ, pentru conştiinţa individuală", avînd un spirit independent şi o inteligenţă problematizată într-o epocă ce devenise a uniformelor şi a manevrelor colective intolerante, Babis întîiul suportă două condamnări. Prima sancţiune, dată de legiune pentru vina de a fi ascuns în propria casă o prietenă evreică, constă într-un marş al penitenţei de la Suceava la Turnu-Severin. Or, acest aspru drum (pe care îl face în tovărăşia iubitei sale, Mita, martora de mai tîrziu) în loc să nască în el sentimentul de supunere şi să-l readucă la buna ascultare a disciplinei de partid, îi prilejuieşte revelaţia mistică (întîlnirea cu îngerul) şi îi întăreşte credinţa în singura libertate îngăduită omului, libertatea gîndirii, ce nu se conservă decît în răspărul ierarhiilor. Dramatic este că Babis nu mai reuşeşte să traducă în faptă această înţelegere, el nu mai are timp să părăsească legiunea de care, ideatic, se desprinsese, ci — ca membru al ei — este condamnat la moarte pentru o crimă a mişcării (executarea lui Armand Călinescu) pe care încercase să o preîntîmpine. Istoria, „huruind cu roţile ei grele", nu a fost mai puţin îngăduitoare nici cu cei care, aparent, au cîrmuit-o. Leo, adversarul din tinereţe al lui Babis, socotit „mintea cea mai strălucită a intelectualilor de stînga", se aşează el însuşi (alături de Babis, Mita, Vasi şi Sara) în galeria celor înfrînţi: „şi tocmai el, care părea să cunoască atît de bine istoria, lipsea în această istorie. Cinismul său şugubăţ ascundea un fanatism pe care inteligenţa îl preschimba într-o continuă ironie şi răzbunîndu-se mereu pe realitatea contrară, disprețuind acum totul cu o trufaşă deriziune". Este evident, astfel, că prima temă a *Căderii în lume* este *tema istoriei*, în varianta ei de istorie apocrifă, singura pe care martorii postumi o pot reconstitui, pentru că — înţelege Babis al doilea — „Istoria nu se scrie niciodată cum o ştim noi. Ca şi cum ea ar fi hărăzită unei lumi care nu există şi nu va exista niciodată." Acesta este şi locul în care romanul lui **C. Ţ.** se desparte (benefic) de o orientare majoră a prozei postbelice care tratează aceeaşi temă a istoriei (recente) cu convingerea că restituie un adevăr imuabil şi o faţă aşa-zicînd obiectivă a ei. *Căderea...*, însă, renovează nu numai tema, ci şi tehnica evocării trecutului ce, departe de a miza pe simpla alternanţă de planuri (din nou, un loc comun al epicii contemporane), utilizează o strategie de confruntare/colaţionare a versiunilor individuale, culese ele însele în momente diferite de către Babis, creînd un efect special, de timp mutant, viu şi dens, nu atît reversibil, cît volumetric: „şi iarăşi m-am minunat de puterea închipuirii mele jucîndu-se cu timpul, mutîndu-l încoace şi încolo", remarcă Babis. Prima temă a romanului o conţine, în mare măsură, pe cea de a doua:

Scanned with OKEN Scanner

tema ficțiunii (a *cărții*), după cum, la fel de îndreptățit, s-ar putea vorbi de existența unei singure teme, cea a istoriei, exploatată cu multă subtilitate în cele două accepțiuni majore ale sale: istoria ca succesiune de evenimente din trecut și istoria ca narațiune despre trecut. Mai toate personajele romanului se îndeletnicesc cu scrisul: Ghiță Negotei e autorul mai multor cărți de etnologie, Sara/ Sanda Fuiorescu a fost ziaristă, Leo este o „focă enormă eșuată pe tărîmul unei mașini de scris", lui Babis întîiul i se spunea „gură de aur". Aceeași tendință de a se măsura cu istoria prin intermediul cuvîntului le este comună. Dar numele care-i cuprinde pe toți este cel pe care Leo i-l dăruiește lui Babis al doilea, Autorul prin excelență (pentru că el este „martor nechemat de nimeni, de nici un tribunal, decît de Timp", prezervîndu-și astfel, prin neparticipare, libertatea și „gratuitatea", însă plină semantic, a discursului său): Alberich, piticul vrăjitor și nevăzut din *Cîntecul Nibelungilor*. El, care n-a trăit istoria și n-a trecut prin marile sale seisme, recompunînd și descifrînd destinele eroilor săi, se contaminează de strălucirea acestora și, ocultat de propriile sale cuvinte în care se întrupează viețile celorlalți, el este, nu mai puțin (chiar dacă în mod tainic, nevăzut de nimeni), Eroul, pentru că „Alberich poate fi și Sigfried, dacă vrea, și cînd vrea, lui îi stă în putere orice". În pagina de ficțiune se vor întîlni, astfel, două utopii: cea pasională și necruțătoare a acțiunii politice care îi subjugă, condamnîndu-i, pe îndrăzneții făuritori ai istoriei, și utopia Scriitorului care, în „sezonul lucid (...) al artei senine", încercă să-i acorde celei dintîi (sursă permanentă a fascinației sale) „șansa unei vieți trăite cu rost, cu înțeles". E de remarcat în aceste sens cum în țesătura extrem de modernă a narațiunii sînt întrebuințate motive de factură romantică (o altă particularitate a prozei lui C. Ț.) — motivul gemenilor, motivul demonului — care dimpreună cu capacitatea personajelor de a avea veritabile trăiri cosmice dau unui roman ce vorbește despre răul istoriei o subtilă, izbăvitoare dimensiune metafizică. În universul prozei lui C. Ț., *Căderea în lume*, al cincilea roman (după *Moartea în pădure*, 1965; *Galeria cu viță sălbatică*, 1976; *Însoțitorul*, 1981 și *Obligado*, 1984), se așează, tematic și valoric, alături de *Galeria...* (adică în vîrful ierarhiei), text de altfel citat într-un fin joc intertextual: intrînd prima oară în odaia lui Leo, Babis, observînd mașina de scris, remarcă, „era EA, MAȘINA DE CUSUT cuvintele, de care vorbea unul și care coase ce pare cu neputință de cusut, ce pare că se leagă, dar nu se leagă". Or, cel care vorbea de o „harnică Mașină de cusut ce încearcă să lege ceea ce poate că nici nu e prea de legat" este C. Ț. în *Galeria...*. Trimiteri culturale multiple sînt prezente, de fapt, în roman: nu o dată personajele își comentează lecturile, invocă autorii preferați sau chiar fac lecturi cu voce tare. Încă o dată, astfel, inteligența și rafinamentul construcției românești își găsesc un argument în plus. De altfel, în totul (construcție, problematică, frumusețea scriiturii), *Căderea în lume* este unul dintre romanele de prim rang ale prozei românești postbelice.

EDIȚII: *Căderea în lume*, București, 1987; *Căderea în lume*, București, 1994.

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 1, 1988; L. Petrescu, în „Steaua", nr. 2, 1988; V. Podoabă, în „Familia", nr. 2, 1988; M. Martin, în „Viața Românească, nr. 7, 1988; M. Papahagi, *Cumpănă și semn*, 1990; I. Petraș, *Literatură română contemporană*, 1994; C. Moraru, *Obsesia credibilității*, 1995.

S.C.

CĂLĂTORIE ÎN AFRICA — Descrierea voiajului din vara și toamna anului 1853, de Vasile Alecsandri. Redactată în etape situate la mari intervale, e publicată în trei reprize. Partea I — unde sînt intercalate și două povestiri apărute anterior în „Albina românească", Iași, 1841, 1843, *Pierderea iluziilor*, devenită *Cel întîi pas în lume* și *Suvenire din Italia. Monte di Fo* — e intitulată *Călătorii de la Baiona la Marsilia* și apare în „România literară" nr. 1-5, 1855. Partea a II-a, *Jurnalul meu de călătorii. Tanger și Maroc*, publicat în „ Foaia Soțietății pentru literatura și cultura română în Bucovina" 1 apr.-1 mai 1868. Partea a III-a, *Călătorie în Africa. De la Tanger la Tetuan prin Munții Uadras*, în „Convorbiri literare" nr. 2-3, 1874. Partea I va fi inclusă în vol. *Salba literară*, 1857, cu titlul *Călătorie de la Biaritz la Gibraltar*. Integral, relatarea va fi tipărită în vol. *Proză*, 1876. Datată Gibraltar, 1853, dedicația închină scrierea fratelui, I. Alecsandri, destinînd-o să

Scanned with OKEN Scanner

răspundă inițial „grijii tainice" pentru „soarta" călătorului, prin cîte un „sămn de viață" din toate colțurile pămîntului.

Pînă în 1853, la debutul voiajului african, roadele periplurilor europene fuseseră strînse de autor în două jurnale redactate în limba franceză, ilustrative pentru vîrsta impresiilor celor mai vii ale periegetului: *Însemnări de călătorie,* 1845, cu viziunea extremelor din orientul constantinopolitan al „sentimentelor totalitare" și al „pasiunilor fără întoarcere", a „extasului nedescris" ca prag al unei exaltări niciodată reeditate ulterior, și *Jurnal de călătorie în Italia,* 1846, al privilegiilor de-a privi lumea, alături de Elena Negri, cu toate iluziile luminoase ale tinereții, într-un „fulgurant, dar somptuos roman de dragoste" (Perpessicius). Înaintea „pelerinajului la vechea Tauridă", cum numește „primblarea pintre ruinele orașului Sevastopol și pe țărmurile Crîmului", 1855, scriitorul întreprinde călătoria în Africa, deviere aparent întîmplătoare, cu scop improvizat („hai să videm marocanii de-aproape"), din cursul unui proiectat voiaj spaniol. Simptomatică prin structura narativă și factura spontană a observației pentru întreaga scriere, partea de început nu e propriu-zis un jurnal, deși prin dedicație lucrarea e astfel intitulată, ci „un sistem narativ pe principiul *Decameronului"* (G. Călinescu). „Planul exterior" al relației de voiaj e pătruns de "planuri lăuntrice" într-o țesătură ce păstrează încă, deși substanțial amplificată, schema *Buchetierei de la Florența* și a *Primblării la munți.* Amintirile călătoriei de la Biaritz la Gibraltar sînt întrerupte prin spunerea unor povestiri de extracție romantică — *Muntele de foc* și *Cel întîi pas în lume* — dintre care prima, rememorarea istoriei auzite în vara anului 1839, situabilă în perimetrul scrierii debutului. Un spiritual paragraf inițial, *Tovarășul meu de drum,* introduce cititorul în atmosfera de „necurmată plăcere" a „voiajului în jîlț". „Mulțimea nespusă" prilejuită de contemplarea „formelor fantastice ale norilor" se prelungește, prin „fumul albastru al țigaretelor", în diligență, pe șoseaua de la poalele Pirineilor. Autoportretul călătorului permanent disponibil („eu merg și în Hina, dacă vrei"), găsindu-și pretutindeni, cu infailibil instinct, locul și companionii, se conturează din conversația fermecătoare și sensibilitatea la „țeremonia măgulitoare", dar mai ales din adeziunea la formele *chief* -ului oriental, ca „partea cea mai importantă a vieții". Tolănit în leagănul balansoarului american, cu privirea pe albastrul cerului, lăsînd închipuirea să zboare „în lumea fantaziei",. „dulcea melancholie" ce-i umple sufletul „stilizează în fantastic" (T. Vianu) peisajele. Imaginația „se exaltă", transpunînd datele realului în „împărăția fantomelor", spre care autorul se simte „răpit" de „carul unui geniu nocturn". O insidioasă pedală autoironică restabilește de fiecare dată proporțiile juste și stenograma gîndurilor își reia cursul firesc. Călător „fără marș-rută hotărîtă dinainte", ci „numai după îndemnurile fantaziei", autorul întreprinde un voiaj original „a la recherche du soleil", fascinat de „acea întinsă albăstrime a Mediteranei". Atras „cu o putere magnetică" de perimetrele portuare sudice, le percepe ca „soi de hartă geografică" stimulatoare a „tainicei dorinți" de plecare. Setul marinelor din paginile jurnalului etalează un remarcabil evantai de schițe unde conținutul fugitiv al percepției, complementaritatea între linie și culoare, umbră și lumină atestă prezența unui subtil impresionist. Limpezimea atmosferei, vibrația luminii, formele norilor, cromatica valurilor, fosforescența mării și profunzimea orizontului dau contur de excelență priveliștilor acvatice ale memorialului. Pentru cultura văzului, jurnalul african al scriitorului, ca etalon al imaginarului, reprezintă un moment de aprofundare a experienței optice, de rafinare a limbajului relațiilor vizuale cu universul. Spațiul călătoriei, unde ochiul înregistrează „extaziat" „mărețul spectacul", „tabloul de o rară frumusețe", se deschide spre mai multe perimetre imaginare, din Moldova ori de domeniu livresc, printr-o expansiune a suprafețelor creatoare de nouă dialectică a realului și virtualului. Astfel, din caravanseraiul african, presupunînd lumina amurgului, spiralele parfumate ale havanelor, convorbirea „asupra o mie și un de subiecte" atinse doar în treacăt, cu acea ușurință caracteristică omului de lume, privirea lunecă, incitată de dulcimea pătrunzătoare a somnolenței, spre mijlocul unei văi stranii, dominată de-o coloană, ca de „jumătatea scării lui Iacob". Transcripția succintă a „voiajului aerian", făcută cu plăce-

Scanned with OKEN Scanner

rea zăbovirii într-un spațiu neîngrădit, lasă nedezlegată enigma visului și tainica lui corelație cu lumea exterioară. Altădată, imaginilor fricii — „cînd întîlnești un evreu în hudițele Tangerului, îl vezi trecînd ca o umbră de-a lungul pereților, cu ochiul pîndaci, cu urechea dreasă, cu inima-n dinți, ca un om ce ar fi comis o crimă și s-ar teme de a fi recunoscut" — le opune, părăsind pulberea ghetoului sumbru pe pasarela sarcastică a citatului din Charles Didier, trinitatea „poeticelor figuri din istoria antică a evreilor", pe Agar, Iudita și regina din Saba, convocate din paginile veterotestamentare să reprezinte „tipul adevăratelor fiice ale Răsăritului". Montajul alert al jurnalului alătură aici cîteva secvențe contrastante: portretul de grup atribuit de scriitor proverbialelor grații biblice: „Talia lor mlădioasă și elegantă ca trestia verde mișcată de boarea dimineții, ochii lor negri și lungăreți ca o flacără misterioasă..."; Contrarietatea: „Cum se face că evreii, cu asemenea frumoși tovarăși de viețuire, să nu aibă cele mai nobile șîmțiri?" Pregnantul contur din realitate — „astăzi strănepoatele reginei din Saba întind mînile cu lăcomie ca să culeagă aurul oriunde l-ar găsi" — hiperbolizat prin contrapunerea implicită cu amintirea viziunii din spațiul imaginar al *Cărții Regilor*, unde mitica prodigalitate a împărătesei din Saba revărsa asupra lui Solomon atîtea mirodenii și aur și pietre scumpe. În felul acesta, proiecția într-un spațiu absolut conferă siluetelor din actualitatea zilnică dimensiunea unor reprezentări simbolice. Pe fundalul de ficțiune a umanității veșnice, tablourile vii de „viață arăbească" din Africa septentrională de veac XIX, printre cele mai bune din jurnal, se înscriu cu vigoarea unor desene modelate de Daumier. Labirintul dughenelor din Tanger, întunecimile de pivniță, obsedanta individualitate a fizionomiilor, scrutate cu vervă pamfletară — „vizunii strîmte, scobite în ziduri, unde stau negustori cu picioare crucite și cu metanii de calembec în mînă. Arămii la față și uscați la trup, ei apar din umbră ca niște mumii dezgropate... o nemișcare absolută, cît nu trece nimic pe lîngă dînșii, dar cum se ivește un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jaraticul și gurile lor înarmate cu dinți lungi încep a striga... Setea cîștigului învie acele mașini acoperite cu pele zvîntată la soare..." — , amintesc întunecata învălmășeală a străzii, înverșunarea afacerilor, pustietatea mahalalelor mizere și măștile umane, pe zgripțuroaica din pragul ușii, cu părul rar și fața tăbăcită, din clar-obscurul litografiilor contemporane ale artistului francez. Din aceeași sferă de prospectare a realității faptului cotidian, episodic, fac parte scenele de gen, crochiurile dedicate ritualurilor vieții zilnice, portretele-dagherotip. Masa — dejun pe iarbă, ca la impresioniști, cu o „pîne albă, doi pui de găină rumeniți, un caşcaval de Holanda și două butelci de Xeres" — e întîi de toate desfătare a ochiului, încîntat de aranjamentul proviziilor pe mușchiul verde din pădurea africană, așa cum grogul și punciul contează prin gesturile preparative ale celor „ispitiți cu aseminea îndeletnicire". Trîndăvia vicioasă din satele de pe litoral e portretizată prin obiectele unui studiu de natură statică — o „lulea de floare de cînepă, chif, un felegean de cafea tulbure și o strachină de cuscusu". Jurnalul înlănțuie astfel de scene unde interesul notației vine din curiozitatea față de felul cum își petrec oamenii zilnic timpul: strada, piața, ciudățeniile din bazar, balul de nuntă evreiască din Tetuan. Zeci de observații mărunte — un detaliu vestimentar, adresa hotelurilor, numele vapoarelor, etichete de tutunuri și vinațe străine, cărțile de vizită și talismanele, ustensile de scris, porcelane chinezești, ziua consacrată corespondenței — elocvente pentru înlesnirile unei viețuiri de lux și completă relaxare, trăită cu satisfacția repetat împărtășită a protecției nedezmințite a unui „geniu binevoitor" al călătorului, dar și ca atestate ale grijii de sine. Pentru cititorul de astăzi, jurnalul african al scriitorului comunică un mesaj uitat, venit din plăcerea unor oameni care-și manifestă limpede interesul reciproc.

EDIȚII: *Proză*, București, 1876; *Proza*, în *Opere* vol. V, București, 1972; *Cele mai frumoase scrieri*, București, 1972; *Opere* vol. IV, București, 1974; *Călătorii*, București, 1975; *Călătorie în Africa* în *Proză* I, București, 1994.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, 1965; G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, vol. I, 1968; I. Roman, *Vasile Alecsandri. Orizonturi și repere*, 1973; M. Anghelescu, *Literatura română și Orientul (sec. XVII-XIX)*, 1975; D. Curticăpeanu, *Vasile Alecsandri prozator (profilul memorialistului)*, 1977; E. Ghițulescu, *Vasile Alecsandri*, 1979; M. Anghelescu, *Textul și realitatea*, 1988; Al. Piru, *Surîzătorul Alecsandri*, 1991; Fl. Faifer,

Scanned with OKEN Scanner

Semnele lui Hermes. Memorialistica de călătorie (pînă la 1900) între real şi imaginar, 1993.

D.C.

CĂLĂTORII LA IERUSALIM ÎN SĂRBĂTORILE PAŞTELUI ŞI ÎN EGIPT

— Jurnal al lui Dimitrie Bolintineanu , publicat de George Sion la Iaşi în 1856.

La o primă lectură, jurnalul oferă o sumă de informaţii şi observaţii disparate despre locuri şi oameni dintr-o lume îndepărtată. Digresiunile pe teme geografice sau istorice, cu datele lor nu întotdeauna exacte, într-un stil al relatării obiective, nu mai fac apel la cititorul de azi. Totuşi proza aceasta, aparţinînd, fără îndoială, secolului trecut, are o latură atrăgătoare în paginile unde îl descoperim pe omul şi călătorul care judecă cele văzute din unghiul individualităţii sale, cu reacţiile ei unice. Călătoria începe în martie 1854 şi ia sfîrşit în luna iulie a aceluiaşi an. Vasul *Merse* pleacă din capitala otomană avînd la bord pasageri de origine diferită, navighează de-a lungul coastelor Asiei Mici, făcînd cîteva escale. Călătoria continuă, după aceea, pe uscat pînă la Ierusalim şi Iordan; iar, într-o ultimă etapă, **B.** se va îndrepta spre Egipt şi monumentele lui. Jurnalul nu-şi propune să urmărească programatic numai anumite aspecte. El oscilează, gata să accepte toate realităţile. Nu-şi propune nici o unică atitudine faţă de lume ; şi nici un stil. Se regăsesc în paginile lui descrieri romantice şi caracterizări realiste. Momentele romantice sînt, de altfel, puţine şi nu contribuie semnificativ la definirea ansamblului; par, mai degrabă, exerciţii de virtuozitate. Uneori, **B.** citează din poeţi al căror nume îl menţionează sau nu. Uneori i se întîmplă să-şi aducă aminte că e el însuşi poet şi să-şi introducă producţiile lirice în jurnal. Locurile îl inspiră prea puţin: peisajul îl decepţionează, e tern, acoperit de praf. Dar poetul cedează locul observatorului atent şi avizat, care ştie să citească sensurile de dincolo de aparenţe. Dacă monumentele nu-l prea atrag, nu-i trezesc entuziasmul, dacă nu simte mai mult decît nişte vagi afinităţi cu spiritualitatea acestor locuri, fiind prea puţin impresionat de leagănul creştinismului, îl atrag, în schimb, contrastele: cele dintre insulele de Occident — mănăstirile catolice, atît de curate şi ordonate — şi toate oraşele orientale, sordide şi şocante în murdăria şi decăderea lor. E un contrast la care revine şi pe care l-a putut vedea încă la Constantinopol. O pagină demnă de a fi amintită e cea închinată locuitorilor cartierului Pera, „pereţilor", cum îi numeşte **B.**, scrisă într-un stil degajat şi vioi. În asemenea momente, cînd îşi exercită, ca aici, talentul de observator, călătorul prinde în cîteva fraze o colectivitate cu ce are ea mai specific. „Pereţii", de origini diferite fiind, se recomandă drept catolici. „La dînşii nu există simţămîntul de naţionalitate. Dacă întrebi pe vreunul din ei de ce naţie este, răspunde: catolic. Pare că ar fi o naţie catolică în lume." Ironie, da, iar ea atacă prerogativele occidentalilor, constituiţi într-o castă, exclusivismul unei societăţi în sine, aproape un fanatism al celor civilizaţi într-un oraş, şi el, al contrastelor. **B.** nu cunoaşte aproape deloc ocazii pentru a-şi mărturisi încîntarea. Natura se pierde sub praful ce stinge culorile; oraşele se risipesc printre gunoaie. Dacă ordinea şi curăţenia există doar în mănăstirile catolice occidentale, cele greceşti sînt invadate de pureci, mulţi pureci, iar călătorul se lansează în reflecţii amuzate cu privire la relaţia dintre burlăcie şi aceşti paraziţi. Aici la mănăstire, pentru că e poet, „fasolea e regina bucatelor". Umorul îl situează la distanţă de realităţile neplăcute. Spectacolul cu totul neverosimil din biserica învierii, care îi apare strident şi cu totul nelalocul lui, nu-i mai permite o reacţie detaşată. îl deranjează în primul rînd dansurile frenetice ale creştinilor băştinaşi şi vede în ele o dovadă de primitivism. În schimb, cînd îi descrie pe beduinii care îşi oferă serviciile ca apărători ai pelerinilor la rîul Iordan cînd, de fapt sînt experţi în ale hoţiei, **B.** zîmbeşte din nou. Şi, foarte probabil, se află într-o lume orientală, unde expedientele de acest gen sînt numeroase. În schimb paşa din Ierusalim, care îi primeşte pe călători, e afabil, deschis, tolerant, dar autoritatea în Imperiul otoman — lasă să se înţeleagă cunoscătorul acestor realităţi — se implică prea puţin în lume, lăsînd-o la voia întîmplării. De unde concluzia că imperiul se află la asfinţitul său, convingere împărtăşită şi de alţii în epocă. Cărei lumi îi aparţine, aici, **B.**? Detaşarea, ironia nu-l împiedică să se arate, uneori, implicat. Nici om al Orientului, nici al Occidentului, faţă de

Scanned with OKEN Scanner

care manifestă unele foarte marcate rezerve, el e român. Un român, care se bucură cînd întîlneşte alţi români, care deplînge faptul că bogăţiile din Principate se scurg spre mănăstirile din ţara Sfîntă, şi care se dezvăluie ca om avînd simţul măsurii între atitudinea simpatetică şi detaşare.

EDIŢII: *„Călătorii la Ierusalim în sărbătorile Paştelui şi în Egipt.* A 2-a ediţiune. Bucureşti, 1867; *„Călătorii*, vol. I-II. Cu o prefaţă de Petre V. Haneş, Bucureşti, 1915; *Călătorii*, vol. I-II. ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic, note şi glosar de Ion Roman, Bucureşti, 1968; *Opere*, vol. VI, *Călătorii*, ed. îngrijită de T. Vîrgolici, Bucureşti, 1985; *Călătorii*. Postfaţă şi bibliografie de Teodor Vîrgolici. Bucureşti, 1987.

REFERINŢE CRITICE: M. Anghelescu, *Textul şi realitatea*, 1988; F. Faifer, *Semnele lui Hermes*, 1993.

C.C.

CĂLCÎIUL VULNERABIL — Volum de versuri de Ana Blandiana. Publicat în 1966, la Editura pentru literatură, Bucureşti. Este a două carte de poezie a autoarei, după *Persoana întîia plural* (1964). Paisprezece texte (din treizeci şi patru) vor fi reluate în culegerea *Cincizeci de poeme* (1970), douăzeci şi trei în *Poeme* (1978), cu două mai puţin în *Ceasornicul de nisip* (1983) şi douăzeci şi cinci în antologia proprie de *Poezii* (1989), în „Biblioteca pentru toţi" a Editurii Minerva.

Detaşîndu-se de exuberanţa naturistă juvenilă din volumul de debut, unde s-a putut identifica şi un „romantism etic" (V. Felea), *Călcîiul vulnerabil* mută accentul pe reflecţia severă asupra relaţiei eu-univers, de la înălţimea unei exigenţe morale puse sub semnul „intoleranţei" faţă de compromisuri. „Regimul de existenţă al acestei tinereţi spiritualizate este intransigenţa şi frenezia tragică" (M. Martin): subiectul liric e în căutare tensionată de „tonuri clare", urăşte „tranziţia" care i se pare „trivială", e obsedat de certitudini (v. *Intoleranţă)*: conştient că „e marea lege-a maculării/ tributul pentru a trăi", optează mai degrabă pentru „drama de-a muri de alb" (*Ştiu puritatea),* iar semănătorilor de cenuşă murdărind zăpada pură a creaţiei le opune, într-o frumoasă şi patetică *Elegie de dimineaţă,* perspectiva unor alte „ninsori", spirituale, ca tot atîtea forţe ale regenerării. Într-o formulă parabolică, poemul *Torquato Tasso* pune, în esenţă, aceeaşi problemă a rectitudinii morale: „poetul de spaimă ratat", căruia „i se vedea prin trup poezia/ poezia nescrisă de frică", este respins cu dispreţ, ca un spectru de coşmar. Tematica responsabilităţii etice, cu preponderenţa motivului liric al *veghei* şi al imaginarului *purităţii* şi *clarităţii,* se regăseşte astfel în aceste poeme, ca la mai toată „generaţia '60", în prelungirea „luptei cu inerţia" a lui Nicolae Labiş. La **B.**, ea capătă o tensiune aparte: renunţarea „la fericitul somn comun" provoacă o mare tulburare interioară şi pune subiectul în opoziţie dramatică cu lumea din afară, fluctuantă şi nesigură, obligîndu-l la o maximă concentrare a voinţei pentru a putea rezista mişcării dezagregante; de aici, acea ţinută de personaj tragic, care-şi asumă orgolios-îndurerat condiţia singulară: „Dar totul e fluid în jur. Eu caut/ şi-s obosit de moarte şi de mers,/ Silit să port rigid în mine punctul/ De sprijin pentru univers" (*Întoarcere*). Alteori, „peisajul" e marcat de stagnare şi ruină, de inerţie şi indiferenţă: lume unde pînă şi putrezirea — ca singură „vibrare" posibilă — lipseşte şi în care, paradoxal, doar „zăpada face viermi" (*Pastel).* Primatul ordinii spirituale, al geometriei lăuntrice, faţă de elementaritatea haotică, fie ea şi cea a prospeţimii vitale, e sugerat şi de reveria unei inversări a ordinii fireşti a evoluţiei fiinţei, dinspre maturitatea creatoare de trasee limpezi ale existenţei responsabile, către copilărie şi somnul primar, — ca în poemul *Ar trebui:* „Ar trebui să ne naştem bătrîni/ Să venim înţelepţi,/ Să fim în stare de-a hotărî soarta noastră în lume./ .../Apoi să ne facem mai tineri, mai tineri, mergînd,/ Maturi şi puternici s-ajungem la poarta creaţiei/.../ Să ne facem copii la naşterea fiilor noştri"... Una din piesele antologice ale cărţii, *Din auster şi din naivitate,* care încheie sumarul, conferă un ultim relief acestei problematici: abandonarea de către poet — „precum Racine" — a simbolicului Port-Royal are semnificaţia unei intrări în istorie, în lumea concesivă a „marii treceri", a coborîrii în teatrul mundan, a înaintării spre moarte; cealaltă fusese o zonă de „auster şi de naivitate", a unei conştiinţe candide, însă fascinate de absolutul interpretat în ordine etică: „Nu mi-e ruşine, dar ades mi-e frig./ Nu-mi pare încă rău, dar duc în visuri/ Severa poartă neagră-a mănăstirii/ şi calda,

Scanned with OKEN Scanner

lunga mantă cenușie/ în care învelit, într-o chilie,/și veșnic în inexistența mea,/ Eu, sterp, neprihănit, să blestem cald/ Deșertăciunea minunată-a lumii.// Dar — simți? — se despletește-n mine timpul/ și tot ce știu c-a fost va fi real:/ M-așteaptă Fedra, regele și remușcarea/ Că, tînăr, am plecat din Port Royal". Metafora „călcîiului vulnerabil" (v. poezia *Am crescut?)* vine să concentreze această asociere dintre sugestia inevitabilei „căderi" din absolutul auster al Ideii („Cîte mii de nuanțe putrezesc o culoare") și nostalgia timpului „cînd lumea o-mpărțeam în buni și răi": ocazie de a medita încă o dată asupra temei responsabilității etice: „Dar de călcîiul vulnerabil încă/ Atîrnă soarta universului întreg./ E totul grav. Și înțelegem totul./ De-acum va trece timpul neschimbat./ Ne dă de gol adolescenți doar lipsa/ înțeleptei spaime de moarte". Tensiunea problematică definitorie pentru viziunea poetei asupra relației eu-univers se transmite și reflecției privitoare la statutul însuși al discursului poetic. „Darul" de a scrie este și el „tragic" („Tragic mi-e darul, asemeni pedepselor vechi./ Ce strămoș mi-a greșit ca să-i port — lauri — vina?"), în măsura în care implică „blestemul" transformării lumii și vieții în cuvinte, artificializîndu-le, și făcînd de fapt imposibilă expresia trăirii nemediate; de aici, „amînarea" momentului trecerii „ca în moarte-n cuvinte", cum se spune într-un alt poem (*Amîn mereu*). *Călcîiul vulnerabil* apare astfel construit pe temeiul unor stări lirice ce-și asociază reflecția gravă asupra condiției omului — conștiință exigentă pînă la „intoleranță" față de un univers uman prea adesea supus cedărilor în ordinea etică și o sensibilitate ce se dorește mereu deschisă și „candidă" — și a poetului aspirînd la expresia autentică a propriilor certitudini și îndoieli. El propune un discurs liric esențializat, echivalent austerității atitudinii, de o „rigiditate" de erou tragic. Limpezimea desenului ideatic se întîlnește cu cea a expresiei metaforice într-un echilibru deplin realizat în majoritatea textelor, cărora patosul controlat al rostirii le asigură o rezonanță particulară.

EDIȚII: *Călcîiul vulnerabil*, București, 1966; *Cincizeci de poeme*, București, 1970; *Poeme*, cu o prefață de Al. Philippide, București, 1978; *Ceasornicul de nisip*, București, 1983; *Poezii*, cu o prefață de E. Simion, București, 1989.

REFERINȚE CRITICE: I. Oarcăsu, *Oglinzi paralele*, 1967; M. Martin, *Generație și creație*, 1969; M. Tomuș, *Carnet critic*, 1969; I. Pop, *Poezia unei generații*, 1973; Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, (1950-1975), 1975; M. Iorgulescu, *Al doilea rond*, 1976; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; M. Nițescu, *Poeți contemporani*, 1978; N. Baltag, *Polemos*, 1978; C. Regman, *De la imperfect la mai puțin ca perfect*, 1987; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, 1986.

I.P.

CEARTA CU HAOSUL — Volum de versuri și proză de Nina Cassian (1945-1991). Antologie, prefață și tabel cronologic de Nina Cassian, București, Ed. Minerva, col. „Biblioteca Pentru Toți", 1993.

Volumul păstrează ordinea cronologică a cărților anterioare din care au fost selectate textele; în cuprinsul lor, autoarea recunoaște (într-o *Notă*) a fi intercalat și poezii inedite din respectivele perioade de creație. În *Addenda* sunt incluse cîteva „puncte de referință", în concepția **N. C.**, precum debutul, poeme și fragmente de poezie apărute între anii 1948-1955, reprezentînd formule lirice pe care poeta nu le trece sub tăcere, chiar dacă a ieșit de mult din teritoriile lor. Ele sunt — consideră ea — „semne ale unor ani tulburați de violentarea ritmului devenirii mele". *Cearta cu haosul* a fost pregătită pentru tipar în 1983-1984, dar decizia autoarei de a se stabili în S.U.A. (în 1985, ca azilant politic) a întrerupt orice posibilitate de publicare a sa, pînă după Revoluția din decembrie 1989. În 1991, selecția versurilor a fost revăzută și adusă la zi de autoare, constituindu-se (în aprecierea corectă a editorilor) „într-o mărturie incontestabilă că în anii întunecați ai dictaturii comuniste adevărata poezie a supraviețuit, înfruntînd toate vicisitudinile vremurilor". Sunt antologate volumele: *La scara 1/1* (versuri, București, Ed. Forum, 1947), *Vîrstele anului* (versuri, București, ESPLA, 1957), *Dialogul vîntului cu marea* (versuri, București, ESPLA, 1957), *Sărbătorile zilnice* (versuri, București, Ed. Tineretului, 1961), *Spectacol în aer liber. O monografie a dragostei* (versuri, București, Ed. Tineretului, 1961), *Să ne facem daruri* (versuri, București, EPL, 1963), *Disciplina harfei* (versuri, București, EPL, 1965), *Sîngele* (versuri, București, Ed.

Scanned with OKEN Scanner

Tineretului, 1966), *Destinele paralele* (versuri, Bucureşti, EPL, 1967), *Ambitus* (versuri, Bucureşti, EPL, 1969), *Marea conjugare* (versuri, Cluj, Ed. Dacia, 1971), *Recviem* (versuri, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1971), *Loto-Poeme* (versuri, Bucureşti, Ed. Albatros, 1972), *De îndurare* (versuri, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1981), *Numărătoarea inversă* (versuri, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1983), *Jocuri de vacanţă* (versuri şi proză, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983), *Nocturne* (versuri, 1985, volum inedit), *Prinţul Miorlau* (versuri pentru copii, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1957), *Povestea a doi pui de tigru, numiţi Ninigra şi Aligru* (versuri pentru copii, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1969), *Roşcată ca arama şi cei şapte şoricari* (versuri pentru copii, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1985), *Atît de grozavă şi adio* (proză, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1971), *Confidenţe fictive* (proză, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1976). În linii generale, selecţia poemelor din *Cearta cu haosul* confirmă opiniile celor mai autorizaţi comentatori ai liricii **N. C.**, cu privire la dificultatea de acces a textelor, sub aparenţele (uneori livreşti, cel mai adesea — ironice) unei formule ce dă iluzia „expunerii" eului; M. Iorgulescu notase, astfel, „cunoscuta atitudine lirică a autoarei ce constă în alăturarea şocantă a unor dispoziţii ireductibil divergente, armonizate totuşi prin tensiunea poetică, totdeauna foarte înaltă. /.../... o poezie lucidă şi pătimaşă, cerebrală şi frenetică, tăioasă şi deopotrivă bogată în semitonuri şi nuanţe, înclinată spre joc şi totodată gravă, dramatică, sîngerînd spre zîmbet". Prin chiar structura sa antologică, volumul oferă mai degrabă spectacolul unei diversităţi-în-evoluţie decît pe acela al unei unităţi de viziune. Autoarea însăşi, în *Prefaţă*, se caracteriza în primul rînd prin „refuzul de a mă consacra unei formule, oricît de reuşită s-ar fi dovedit ea". Principiul de unitate pe care îl sugerează confirmă, în schimb, vocaţia sa ludic-protestatară, dacă ne gîndim la experimentele în „limba spargă" (antologate, de altminteri, aici): elogiul limbii române, ca sunet fundamental al fiinţei creatoare („Fără să fac o judecată de valoare, cred că am sărbătorit limba română pe cît mi-a stat în puteri, în sonurile şi dinamica ei, de la susur la orgia de litere şi pînă la invenţiile în "spargă". Poate că aceasta este şi principala trăsătură de unire a variatelor mele cărţi, de la debut şi pînă în ziua de azi."). Declaraţia de dragoste faţă de limba română a poemului *Inscripţie* se vede reprodusă şi pe coperta a patra, ca un ultim accent, ca o recomandată, dorită, cale de acces la sensul cărţii: „Chiar de voi fi-ngropată/ într-o străină ţărînă,/ tot învia-voi odată/ în limba română". „Oboseala de cuvinte", despre care mărturiseşte un text precum „Bolboroseli şi broborigme,/ sublime bîlbîieli extrase/ din căptuşeala de mătase/ a luxuoaselor enigme,/ abstracte alfe, stranii sigme;/.../ o, toate scapătă cînd vine/ osoasa, unica silabă/ şi şterge cu falanga-i slabă/ obrazul foilor veline. E foarte./ Foarte bine." (*Oboseala de cuvinte*), este o concretizare a dizarmoniei interioare a fiinţei, pe care tot cuvintele — în erotica ritualizată, de pildă — aveau să o vindece. Ritualul performat potenţează intensitatea ucigătoare a sentimentului, transformînd pulsaţia senzuală în „formă de cunoaştere şi mod de a fi", a unui „amplu, neîntrerupt discurs îndrăgostit" (E. Simion). Mai degrabă exegeză a unei pasiuni, decît expresie a acesteia (D. Dumitriu), poezia **N. C.** se înscrie, la cîteva decenii după ediţiile princeps ale volumelor antologate, sub zodia unei clasicităţi ce recuperează astfel şi experimentul avangardist, lirica măruntului cotidian, formulele şocante (în viziune, dar şi în limbaj) ce o impuseseră în peisajul literaturii postbelice. Ca şi erosul, jocul este o altă cale de cunoaştere, în care eul se refuză, se ascunde sub scutul ludicului. Joc sau iubire eşuată (în *Egalitate* — „Dacă mă îmbrac în păun/ tu te îmbraci în cangur;/ dacă mă închid în triunghi,/ tu te închizi într-un ou..." etc., etc.), argheziană uneori, în gravele-i „inocenţe", o asemenea formulă lirică îşi păstrează cu orgoliu ambiguitatea esenţială, „complexitatea sa alarmantă" (Gh. Grigurcu), reflex artistic al unei vulnerabilităţi asumate ca limită ontologică. Poezia este singurul factor cosmotic capabil să împlinească eul în real, împăcîndu-l cu eşecurile-i de neocolit, dîndu-i puterea de a le traduce în ritmuri, în armonii, în cadenţe. Aceasta e şi ideea textului care dă titlul cărţii: *Cearta cu haosul* este numele poeziei însăşi, numele unui act de rezistenţă.

REFERINŢE CRITICE: (despre volumele antologate în prezenta ediţie): D. Micu şi N. Manolescu, *Literatura română de azi*, 1965; A. Martin, *Poeţi contemporani*, II,

1971; Şt. Aug. Doinaş, *Poezie şi modă poetică*, 1972; Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, 1972; P. Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, 1973; V. Cristea, *Domeniul criticii*, 1975; Al. Piru, *Poezia românească contemporană*, 1950-1975, 1975; Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, 1977; D. Dimitriu, *Ares şi Eros*, 1978; Gh. Grigurcu, *Poeţi români de azi*, 1979; M. Iorgulescu, *Ceara şi sigiliul*, 1982; Eug. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; Gh. Grigurcu, *Existenţa poeziei*, 1986.

I.B.

CE AUDE UNICORNUL — Poezii postume de Lucian Blaga. Scrise probabil în ultimii ani de viaţă ai scriitorului (1957-1960), cele 48 de poeme alcătuiesc un ciclu legat tematic şi prin tonalitate de grupajele constituite anterior, respectiv *Vîrsta de fier*, *Corăbii cu cenuşă* şi *Cîntecul focului*. Antum au fost publicate doar *Catrenele fetei frumoase* (în „Iaşul literar", XII, nr.4, apr. 1961) şi *Soare iberic* (în „Steaua", XI, nr.10, oct. 1960). Ciclul va fi editat integral în prima serie de *Opere*, vol. 2 (1974) şi apoi în *Opere*, vol.2 (1984), aici cu variante şi comentariu filologic, minus cele două poezii imprimate de către editorul George Gană la antume, în primul volum (1982) al aceleiaşi ediţii critice.

Reflexia filosofică aluvionată de o melancolie nativă şi încrederea în *kosmos*-ul securizant, conceput mitic şi perceput senzorial se împletesc în versurile acestui ultim ciclu, mărturisind aceeaşi modernitate de viziune şi structură poetică. Opera literară există şi în această fază de creaţie ca o tensiune — pînă la urmă metafizică — între valori polare, coextensive. Polarităţile, cum teoretiza de altfel în *Trilogia valorilor*, „sunt totdeauna prezente, dar accentul e deplasabil de la un pol la altul. Niciodată nu se afirmă un singur pol, căci fără polaritate opera îşi pierde calitatea estetică". Iată, părinţii „mi-au dat ce-ngăduise soartea:/ au pus în mine *soarele* şi *noaptea*" (*Anii vieţii*); altădată, „cînd mă privesc într-o fîntînă/ ghicesc în faţa mea bătrînă/ cum *ceruri* şi *pămînt* se-ngînă" (*Oglinda din adînc*), iar într-un crepuscular *Cîntec în doi* „suntem gata să gustăm/ cu *miere*-amestecat *veninul*". Umila păpădie, „simplissima floare" *înfloreşte* şi, concomitent „*asfinţeşte*/ alcătuind o aureolă de sfînt" (*Odă simplissimei flori*), în vreme ce — prelungind inflexiuni din volumul *La curţile dorului* (1938) — pribeagul „om de pădure" aflat la Estoril „subt soarele torid", visează la „mult înrourata slavă, a Vlahiei deasă, largă,/ reavănă dumbravă" (*Soare iberic*). Tensiunile definesc, explică însăşi *Poezia* ce, „singură-n lumina sa" e asemenea fulgerului neexistînd „decît o clipă, cît îi ţine/ drumul din nor pînă-n copacul/ dorit, cu care se uneşte". Drumul scurtcircuitează extremele, dezvăluind, în temeiul procesualităţii pe care termenul îl sugerează, o declarată *ars poetica* în care *Stihuitorul* intermediază, „traduce" adică „în *limba românească*/ un cîntec pe care inima mea/ mi-l spune îngînat suav, pe *limba ei*". Traseul acesta simbolic dobîndeşte firesc un accent existenţial, *Cimitirul roman*, de pildă, captînd ecouri din poezia „marii treceri", cristalizată anterior: „Aşa vedeau romanii/ Drumul, orice limite-nfruntînd,/ în mareampărăţie a vieţii-naintînd spre moarte/ sădită-n şiruri/ de două părţi". Deplasarea spre „polul plus" (Ion Barbu) determină sensul ascensional al mişcării, dar şi substituirile — ochiul cu urechea, „apropiatele" cu „depărtatele", cuvîntul cu tăcerea — ce decantează versul pînă la epură. Unicornul, fiinţă fabuloasă şi bipolară ce tutelează întregul ciclu, se subţiază acum: hieratic, fără chip şi fără glas, el „aude" numai esenţele: „Prin lumea aievelor/ cîntecul Evelor.// Prin vuietul timpului/ glasul nimicului.// Prin zvonul eonului/ bocetul omului" (*Ce aude Unicornul*). Perechea sa e, în alt poem memorabil, *Cerbul cu stea în frunte*. Asimilarea folcloricului şi cantabilitatea perfectă înscriu, emblematic, aspiraţia către absolut, de sorginte luciferică: „Prin ceaţă cînd lunecă/ nu apropiatele,/ ci depărtatele.// Ciulindu-şi urechile/ prinde străvechile/ rotiri, sus, de tulbure/ foc şi de murmure.// Şi-aude, subt-naltele,/ unele, altele:/ erele, sferele". Simbolicul „cerb cu stea în frunte" devine cutie de rezonanţă a totalităţii şi armoniei universale („erele/ sferele") într-o poezie eidetică, produsă de combustiile punctate pînă tîrziu de expansiuni şi sfîşieri lăuntrice. Neliniştea existenţială şi tonalitatea gravă, marcate uneori şi conjunctural — ca în *Vîrsta de fier* (1940-1944) — primesc acum surdina formelor clasice şi, corelativ, echilibrul datorat apropierii bilanţului final: „Iată că părul meu se face/ Ca

Scanned with OKEN Scanner

o cenuşă ce-a-nflorit./ În curînd fi-va pace, pace./ Şi pe pămînt un sfîrşit" (*9 Mai*). Cercul se închide pentru a se desface iarăşi, tulburător de simplu, în mecanica universului: „Cînd trec punţile de somn/ îmi rămîne numai visul/ şi abisul, şi abisul" (*Cîntec înainte de-a adormi*). Un anotimp anumit — *toamna* -, şi un moment preferat — *amurgul* — sînt motive fundamentale decupînd, asociate, sentimentul rotund al „verii de noiembrie". *Sub scutul amurgului* şi „pe-un drum de toamnă caldă" aromind de rodul viei însorite (*Floare de viţă*) poetul se retrage, fără să clameze, „în propria noastră umbră" (*Cuvînt pe-o stelă funerară*). Ca pe haiducul de altădată legenda îl absoarbe acum definitiv „subt echinox de toamnă sinilie" (*Zboruri uitate*), într-un final apoteotic, precum în acest poem antologic (amintind, în primele versuri, de *Lupoaica* lui Adrian Maniu): „Pe drumuri ce îngînă trăinicia/ amurg şi ghindă, frunze roşii, cad./ Ca un haiduc eu umblu prin legendă,/ prin ciclul vremii mulcom încheiat.// Miroase-a foi strivite în copite./ Prin crînguri trec cu calul pintenog./ Aud muntarişte cîntînd din tulnic,/ tăiat, în vis, din corn de inorog" (*Drum de toamnă*). Proiecţia mitică, solemnă, e argumentată de cadenţa clasică de glosă, ca în *Giordano Bruno* sau „balada permanenţei şi-a schimbării": „E acelaşi, nu-s acelaşi./ E acelaşi unic soare,/ inimă prin lumi bătînd./ Să-ngîne-n vreme crugul/ alte-amurguri sunt la rînd". De altfel, aplecarea lui **B.** spre forma clasică e o veritabilă constantă a ciclului: *Madrigal*, *Pëan pentru o tînără* sau *Odă simplissimei flori* alternează cu poezia epigramatică de tipul *Catrenelor* închinate „fetei frumoase" sau al *Inscripţiilor (Inscripţie pe o grindă)*. Exprimarea aproape gnomică fixează asfinţitul, atît de împlinit, al individului re-afirmînd perenitatea *Temeiurilor* şi, mai exact, a *Izvorului* din Lancrămul natal, cu proprietăţi anteice: „împăraţii s-au prăbuşit./ Războaie mari ne-au pustiit./ Numai în Lancrăm subt răzor/ rămas-a firav un izvor". Eterne ca şi firul de apă „pe care Parcele îl torc" se dovedesc sentimentul erotic, traversînd întreaga creaţie lirică, şi zestrea folclorică, prelucrată în filigran la nivelul melosului şi al motivelor. Iubirea ca „împărtăşire din substanţa originară" (George Gană) prelungeşte chipul iubitei în cosmic, poetul asociind-o cu enigmatica „rună": „Iubită Rună, dragă una,/ n-am fi crezut că într-o zi/ aceasta cu putinţă ar fi:/ c-un strigăt să atingem Luna" (*Madrigal*). Femeia, „pură ca entelehia/ din sămînţă şi din muguri" (*Vară lîngă rîu*), devine mai mult obiectul unei dorinţe nostalgice, pëanul primind contur de elegie: „vreau, întruchipare de vis, să te văd/ prin văile mele pe calea-nserării,/ sau ziua mergînd prin Eden la fîntînă" (*Pëan pentru o tînără*). Melancolia e accentuată de un spirit contemplativ („Vino să te-ascund, iubito,/ în amurgul meu" — *Sub scutul amurgului*) care, în replica literară la plastica lui Virgil Fulicea (*Vară lînga rîu*) şi Romul Ladea (*Pëan pentru o tînără*), mai ştie să se întoarcă la tonul juvenil şi erotica senzuală din primele volume, estompată acum de umbrele senectuţii: „Că-i bătrînă-n rîu stihia/ şi visează tinereţe./ Uite, cîntă ciocîrlia,/ lia-lia, lia-lia" (*Vară lîngă rîu*). Aşadar, poezia de dragoste din această perioadă e structurată şi ea bipolar, tonul elegiac precumpănitor coexistînd însă cu desenul gracil din *Catrenele* ce trimit la *Creioanele* argheziene: „O fată frumoasă e/ mirajul din zarişte,/ aurul graiului,/ lacrima raiului". Sau: „O fată frumoasă e/ lutul ce-şi umple tiparele,/ desăvîrşindu-se pe-o treaptă,/ unde poveştile aşteaptă" (*Catrenele fetei frumoase*). Evocată în acest mod, iubita îşi prelungeşte fiinţa de fum „în una şi aceeaşi lume" (*Orînduire*) a poetului care o preface „în cîntare"; închipuită în „aurul graiului" şi în „lumina raiului", femeia e înălţată la metafizic: amintirea ei se topeşte într-o mai generală „aspiraţie transorizontică" (*Spaţiul mioritic*), echivalată de către filosof cu *dorul* (= „existenţă care în întregime se scurge spre *ceva*" — *Spaţiul mioritic*). În acest sens, poemul-definiţie *Dorul-dor* prelungeşte meditaţia despre motivul liric şi ilustrează în acelaşi timp dorul ca „organ de cunoaştere a infinitului", cum îl numea într-un aforism din *Elanul insulei*. „Cel mai adînc din doruri/ e dorul-dor.// Acela care n-are amintire/ şi nici speranţă, dorul-dor.// Pe-un drum ne duce dorul-dor,/ pe-un drum/ ce dincolo de orice călător/ mai are-o prelungire.// Nesfîrşit e dorul-dor./ Bate-n valea tuturor" (*Dorul-dor*). Chintesenţă spirituală a etniei carpato-dunărene, continuînd — la alt meridian — drumul din *Cimitirul Roman*, dorul „este o stare de suferinţă şi elogiul lui, observă George

Scanned with OKEN Scanner

Gană, este lauda suferinței niciodată lecuite, suferință pe care **B.** o acceptă și o cultivă, pentru că este o stare creatoare". Evocarea, în culegerile anterioare, a *Cîntăreților bolnavi* și definirea cărții ca „o boală-nvinsă" se revendicau de la un postulat fundamental, constitutiv filosofului, dar și poetului **B.** Aforismul versificat „Nici o suferință nu-i așa de mare/ să nu se preschimbe în cîntare" (*Catren*) primește amplificarea poemului în *Laudă suferinței*. În ipostaza ei creatoare suferința „schimbă la față argila, o schimbă în duh/ ce poate fi pipăit, duios cu știința", afirmă poetul respingînd-o „pe aceea doar care destramă,/ dar nu pe aceea care întărește/ ființa întru ființă" (*Laudă suferinței*). Elogiul rezumă concepția în fond solară a gînditorului pentru care omul, ființă luciferică, e urzit să creeze alte lumi („cosmoide") și să-și depășească astfel propria condiție ce precipită, dureros, în „lacrimile vechi" ale „omului bătrîn". Ele exprimă fața cealaltă a suferinței, înflorită și ea în emoționantul lamento din *Ce îmbătrînește în noi*: „Nu îmbătrînește în noi valul de sînge,/ nici inima cît bate, nici patima/ nici spiritul, nici răsunetul în urechi/ numai lacrima". Tonul elegiac și gravitatea de oracol ce vertebrează de altfel întregul ciclu fructifică deplin în aceste ultime creații. *Ce aude Unicornul*, *Cerbul cu stea în frunte*, *Dorul-dor*, *Laudă suferinței* sau *Ce îmbătrînește în noi* restituie, în chip de esențe lirice, cîteva din marile teme ce coagulează universul poeziei lui **B.** Editat postum, ultimul său grupaj are, alături de o înaltă valoare estetică, și una testamentară: „Războaie mari ne-au pustiit./ Numai în Lancrăm subt răzor/ rămas-a firav un izvor"...

EDIȚII: *Opere*, 2, ed. îngrijită de Dorli Blaga, București, 1974; *Ce aude unicornul*, antologie și prefață de E. Simion, București, 1975; *Opere*, 2, Poezii postume, ed. critică de George Gană, București, 1984.

REFERINȚE CRITICE: G. Ivașcu, *Confruntări literare*, 1966; V. Cristea, în „România literară", 15 mai 1975; N. Ciobanu, *Însemne ale modernității*, 1976; G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, 1976; I. Pop, *Lucian Blaga — universul liric*, 1981; M. Scarlat, *Istoria poeziei...*, III; *Lucian Blaga interpretat de...*, 1981; Gh. Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, 1989; Maria-Ana Tupan, *Scenarii și limbaje poetice*, 1989; M. Muthu, în „Poesis", nr.3, 1991; I. Pop, în *Dicționarul Scriitorilor Români* (A-C), 1995.

M.M.

CELE PATRU ANOTIMPURI — Proză de Ana Blandiana. București, Editura Albatros, 1977.

Cele patru anotimpuri sînt patru nuvele de introspecție psihologică, în care **A. B.** se apleacă asupra cîte unui nucleu fantasmatic și îl dezvoltă într-o mică narațiune. Fiecare dintre nuvele, avînd titlul propriu, este subordonată unui anotimp, care joacă rolul cheii din compoziția muzicală. *Iarna*, *Primăvara*, *Vara* și *Toamna* sînt supratitluri ce indică atmosfera sufletească, tonalitatea de bază în care se desfășoară incursiunea interioară. La un loc, ele alcătuiesc un calendar afectiv, constituindu-se în mici regimuri imaginare, care supradetermină imagi-nile atît la nivel senzorial, cît și simbolic. *Capela cu fluturi*, nuvela stînd sub semnul iernii, se desfășoară într-un aer înghețat, neprimitor, cu potopuri de fulgi și noiane de zăpadă, cu fluturi albi și clădiri pustii; *Dragi sperietori*, nuvela primaverală, este străbătută de efluvii de aer cald și umed, care provoacă un „dezmăț herbal", o irupție de verdeață, ce trezește în povestitoare „o ușoară amețeală urcînd în mine și cuprinzîndu-mi simțurile, o amețeală aproape erotică și totuși curată, imaterială"; *Orașul topit* este potopit de o vară toridă, cu un soare apocaliptic, care face ca pomii, clădirile, oamenii, o întreagă localitate de pe malul mării să se lichefieze, ca într-un tablou al lui Dali; în sfîrșit, *Amintiri din copilărie* sînt proiectate pe un fond autumnal, cu un cer noros și sumbru, cu arome de fructe coapte și miros de frunze arse. „Anotimpurile" descriu viața florei inconștiente, modul în care impulsurile, senzațiile și intuițiile cele mai obscure pulsează în spațiul scufundat al sufletului. Din vegetația aceasta abisală, fiecare nuvelă scoate la suprafață cîte o obsesie a scriitoarei. Pentru a developa imaginile fulgurante din inconștient, povestitoarea trebuie să-și provoace ceea ce psihologii adîncurilor numesc o „scădere a nivelului mental". Ea migrează din starea de conștiință diurnă, cu luciditatea ei inhibantă, într-o stare de somnolență prielnică făpturilor nocturne. Fiecare din cele patru nuvele începe cu cîte un mic autoportret psihologic al naratoarei, prin care aceasta își definește comportamentul

Scanned with OKEN Scanner

perceptiv. Ea nu înregistrează lumea de la palierul realității, ci de la palierul unui eu profund. Memoriei fotografice, „acea facultate de a înregistra fără discernămînt totul", îi este opusă o intuiție sinestezică, totalizantă, care nu selectează decît fragmentele de trăire cu încărcătură numinoasă. Naratoarea practică un fel de exhauție prin uitare („Uit cu nerăbdare, uit cu voluptate, uit chiar cu un fel de hărnicie a uitării"), prin care decantează din masa întîmplărilor zilnice doar amintirile cu o strălucire diamantină. Biografia exterioară este înlocuită astfel de o biografie esențială, ce se dezvoltă într-un timp tare și consistent. Este un timp al ființei, fără hiatusuri și intervale moarte, alcătuit doar din momente de revelație, un timp intraistoric, ce măsoară vîrsta sufletească reală. Timpul exterior, timpul istoric, în schimb, „se scurge complezent puțin alături, alunecos și indiferent, lipsit de dorința de a mă stăpîni și greu sau imposibil de stăpînit". În nuvelele sale, **A. B.** izolează din curgerea heracliteană, pe care o trăiește într-o stare de *apatheia*, de „somnoroasă fericire", cîteva insule de *trezvie*, de trăire iluminantă, ce alcătuiesc cele „douăzeci sau treizeci de ore" la care se reduce vîrsta sa „eidetică". Starea de spirit a eului profund, de natură hipnagogică, anulează principiul realității și permite ca senzațiile și amintirile să se înlănțuie narativ după un principiu al plăcerii. Selectînd doar paginile investite cu o mare încărcătură afectivă, **A. B.** deconstruiește marea carte a vieții cotidiene. Din frînturile imaginii pulverizate a lumii, ea reasamblează mici imagini ciudate, ca niște oglinzi deformante, ce se conduc după o logică onirică. Aerul straniu al nuvelelor „ar putea să vină tocmai din lacunele atenției și memoriei mele, lacune pe care, profitînd de oboseala logicii, fantezia le va fi umplut în grabă cu pete de culoare capabile să schimbe întregul aspect al întîmplărilor". Reconfigurarea fantastică a realității urmărește să pună în evidență resorturile ascunse ale comportamentului nostru, acea țesătură nevăzută de imagini și obsesii care ne scriu destinul pe dedesubt. În acest sens, „fantasticul nu este opus realului, este doar o înfățișare mai plină de semnificații a acestuia. La urma urmei, a-ți imagina înseamnă a-ți aminti." Folosind o asemenea „lentilă" poetică, povestirile volumului focalizează patru visuri mari, inițiatice sau profetice, asupra cărora scriitoarea zăbovește pe îndelete, le dezvoltă amănunt de amănunt, cu un fel de răbdare epică, aplicată însă nu realității ci unor nuclee onirice. Spațiul nuvelelor nu este izotrop și indiferent, ci are și el o substructură afectivă, cu puncte de concentrare energetică, unele care resping, altele care atrag. Deambulările halucinate urmează toate un același tipar topic: respinsă din incinta propriei locuințe, investită ca spațiu al normalității și al realității, securizant și claustrant în același timp, povestitoarea rătăcește pe străzi pînă pătrunde (sau iese) într-un spațiu fantastic — o biserică părăsită, un cimitir închis între blocuri, un oraș care se topește, un depozit de cărți cu o geometrie variabilă. În aceste *zone* care ipostaziază în fond însuși psihismul povestitoarei, protagonista întîlnește cîte o figură neliniștitoare și greu de înțeles, simbol al unei fantasme în emergență. În *Capela cu fluturi*, în biserica părăsită, „de rit necunoscut", în care ninge în ciuda acoperișului, ea dă peste un altar acoperit în întregime de fluturi albi. Spaima apocaliptică care o cuprinde la contactul cu insectele sugerează că în ele autoarea proiectează un puternic arhetip psihologic, probabil cel al morții ritualice, omida care se transformă în fluture fiind în general un simbol al trecerii. Sub angoasa provocată de apropierea de acest imago letal, protagonista intră într-un timp dilatat, încetinit, resimte ninsoarea ca pe o zăpadă escatologică și are impresia că oamenii sînt pe cale să se transforme în fluturi, cîțiva copii lăsînd în fața ei în zăpadă urme de insectă. În *Dragi sperietori*, dimensiunea escatologică este și mai pronunțată, protagonista lăsîndu-se condusă de un „străin" (un mesager apărut o clipă în întunericul acestei lumi) și de un convoi funerar spre un cimitir unde întîlnește niște copii-flori răsăriți pe morminte. Imaginea copiilor care nu se nasc din părinți ci din pămînt este o idee de natură arhaică, recurentă nu numai în mitologie (unde oamenii se nasc din Mater Geea), ci și în psihanaliză (sînt celebre tratamentele de regresie infantilă făcute de Françoise Dolto cu o păpușă-floare). Pe seama lor, povestitoarea meditează asupra relației dintre primăvară și moarte, înțeleasă ca un rit de trecere la care se accede prin introversiune. Cîmpul înverzit, în care

Scanned with OKEN Scanner

sufletele înfloresc primaveral la o nouă viață, este un simbol al spațiului scufundat din inconștient unde te reconectezi la sursele libidoului, izvor de energii vitale și de nemurire, iar sperietorile care păzesc acest cîmp, și cărora li se adresează încă din titlu protagonista, sînt un simbol al supraeului matur, lucid dar steril, ce încearcă să oprească (să cenzureze) expediția regresivă. În *Orașul topit*, escatologia se instaurează efectiv, soarele coșmaresc determinînd lichefierea unui întreg oraș. Protagonista se află pe malul mării, se lasă mîngîiată de valuri, mărturisind o puternică afinitate cu apa, simbol prin excelență al inconștientului. În amurg, din adîncuri este aruncat pe mal un delfin mort, imagine inextricabilă a unui alt arhetip ce emerge în starea de transă a scriitoarei. Nuvela se încheie cu călătoria pe ape a acesteia, pe un drum de raze ce duce spre „poarta" lunii, alegorie a incursiunii onirice spre pragul ce desparte această lume de lumea cealaltă. Naratoarea este o ființă amfibie, ce trăiește între două regnuri, între uscat și ape, între conștiință și inconștient, sugerate de cele două tablouri emblematice (o casă într-o poiană și o casă pe țărmul sălbatic al mării) ce îi străjuiesc *Amintirile din copilărie*. Această ultimă nuvelă este cel mai explicit psihologică, **A. B.** descriind aici, asemeni lui Proust, asociațiile onirice prin care pătrunde la o amintire refulată din propria copilărie. Plecată la un depozit de cărți, naratoarea nimerește într-un edificiu kafkian, cu culoare și săli ce se dilată la nesfîrșit, cu o îngrijitoare și un administrator nevăzut, un *deus absconditus* al lumii livrești. Rafturile de cărți alcătuiesc un fel de canale sinestezice, prin care se coboară în trecut (la scena traumatizantă în care tatăl autoarei își arde biblioteca, metaforă nu numai a represiunii sociale, ci și a ruperii de copilărie), depozitul de cărți fiind o alegorie textualistă *avant la lettre* a lumii ca text, în genul *Insulei* de mai tîrziu a lui Ioan Groșan. Deși omogene ca scriitură, nuvelele **A. B.** nu pot evita totuși impresia de ruptură de registru, care se produce, așa cum arătam, între partea introductivă, în care domină analiza autoscopică, și fabula propriu-zisă, scrisă în manieră onirică, prin epicizarea unor visuri sau amintiri absconse. Îmbinarea nu este dintre cele mai fericite, deoarece stilul psihologizant, în care neologismele sînt lăsate să acapareze discursul, dînd naștere unei cauzuistici introspective lirico-teoretice în genul nuvelelor de început ale Hortensiei Papadat-Bengescu, scade ca impresie de ansamblu puterea de sugestie și de rezonanță abisală a incursiunilor epice propriu-zise, ce au savoarea fantasticului poetic din *Echinoxul nebunilor* al lui A. E. Baconsky.

REFERINȚE CRITICE: M. Zaciu, *Lancea lui Ahile*, 1980; N. Manolescu, în „România literară", XV, nr. 11/11 martie 1982; I. Pop, *Ana Blandiana*, în *Dicționarul scriitorilor români*, (coord. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), vol. I, A—C, 1995.

C.B.

CEL MAI IUBIT DINTRE PĂMÎNTENI — Roman de Marin Preda. Vol. I-III, București, Ed. Cartea Românească, 1980. Titlu cu proiecție metatextuală, implicînd și comentariul minim propus; retorica silepsei, observă M. Spiridon: cazul vizează generalitatea, iar „emfaza" afirmării superlative trădează fără echivoc tocmai germenii negației ironice, elocvente în context. Elaborarea celor trei volume (peste 1200 de pagini) înglobează aproape trei ani (1977-1979) de muncă febrilă („cred că este cel mai mare efort creator pe care l-am depus pînă în prezent"), rezultatul definindu-se totodată, în opinia autorului, drept „rodul maturității" sale, deopotrivă biologice și artistice (v. interviul din „Vatra"). Primele mostre oferite publicului corespund viitoarelor capitole III-V din volumul întîi și apar în „Almanahul literar" pe 1978, sub titlul *Mama (fragmente dintr-un nou roman)*. Scrisul cunoaște un ritm susținut pe întreg parcursul anului 1978, pentru ca prin aprilie 1979, cînd dactilograma atinge cota o mie de file, un straniu presentiment thanatic („din vechi motive țărănești", își justifică **M. P.** demersul, într-o scrisoare-document înmînată lui Cezar Ivănescu) să-l îndemne pe romancier a-și plasa „la loc sigur" cele trei copii ale manuscrisului, spre a le feri de ingerințele interesate ale unei eventuale postumități timpurii. Motivul negativ invocat: *Jurnalul* lui Rebreanu. E. Simion își amintește de altfel că în tot acest răstimp prozatorul trăia vizibil povara acelei „stări de urgență" de care va pomeni ulterior într-un interviu: „fața lui era suptă, trupul se împuținase"; întreaga-i

Scanned with OKEN Scanner

ființă vădea „o mare neliniște", exacerbată la un moment dat de frica teribilă că ar putea fi chiar deposedat, prin efracție (locuia în acea perioadă la Mogoșoaia), de prețiosul manuscris, purtat, în consecință, mereu cu sine, într-o mică valiză-diplomat. În august 1979 prima versiune integrală a romanului intră în circuitul editorial, obținînd, în 29 ianuarie următor, și „bunul de tipar". O intervenție de substanță asupra textului mai are cu toate acestea loc chiar cu puțin înaintea apariției, cînd — stimulat, se pare, și de unele sugestii amicale din partea lui Ov. S. Crohmălniceanu — autorul se decide să amendeze „amorul suav", de atmosferă medelenistă (criticul șarja, spre a convinge), din ultimul volum, punîndu-l de acord cu logica interioară a personajului din prim-plan și cu însăși ideea centrală a operei. Modificările operate ar fi angajat astfel ultimele „cam o sută de pagini" (L. Fulga, *Timpul...),* inclusiv mult comentatele pasaje finale, prin care concluziile dezolante desprinse din *barbaria concretului* își află o anume contrapondere în accentul pus pe „disponibilitatea la tandrețe a umanității" și pe „virtuțile salvatoare" ale *mitului fericirii prin iubire* (Ov. S. Crohmălniceanu, în „Flacăra"). Noua formulă de încheiere („... dacă dragoste nu e, nimic nu e!...") trimite pe cititorul avizat la textul unei cunoscute epistole a Sf. Apostol Pavel (I, Cor., 13, 1-2), amintite în treacăt și anterior. Lansat în librării pe la începutul lui martie, romanul cunoaște un puțin obișnuit succes de public, bucurîndu-se și de aprecierea majorității criticilor, tentați poate să-i supraliciteze chiar, uneori, meritele și din rațiuni extraliterare (repunerea însăși în discuție a „obsedantului deceniu" însemna, în epocă, și o luare de atitudine față de noile tendințe de radicalizare a dirijismului în cultură). N-au lipsit însă, mai ales după dispariția prematură a prozatorului și editorului **M. P.** (16 mai 1980), nici ecourile mai apăsat negative (Marian Popa, I. Pecie ș. a.), care culminează cu contestările, cîteodată violente, venite din partea unor reprezentanți ai exilului (I. Negoițescu ș. a.). Ecranizare controversată (regia Șerban Marinescu), în 1993.

Trama și semnificațiile generale ale romanului, în ciuda vastității construcției de ansamblu, pot fi sintetizate cu destulă ușurință datorită îndeosebi prezenței copleșitoare a personajului său central, Victor Petrini, figură emblematică de *alter ego* din familia unor Ștefan Gheorghidiu ori Ioanide — „dar cu tentantă trimitere, cum s-a putut observa în critică (Ov. S. Crohmălniceanu, Val. Cristea, M. Spiridon ș. a.) și la eroii unui Dostoievski (cu care se și polemizează, într-un chip extrem de „morometian" însă) ori la heteronimii unui Kierkegaard, în frunte chiar cu *Victor* (simplă coincidență?) *Eremita.* Investit de autor (detaliu întîmpinat cu discutabile rezerve, la apariție) cu statutul de tînăr asistent la catedra de filosofia culturii a unei universități ardelene (sugestia unei localizări clujene, cu „marea biserică din piață" și cu „statuia ecvestră a regelui maghiar", nu are însă relevanță, în afara posibilității de a repune, epic, în discuție „cazul Blaga"), eroul este de fapt purtătorul unui mesaj de conștiință — și, deopotrivă, de orgoliu — al „povestitorului" însuși, decis să-și schimbe cu o anume ostentație auctorială, poate, identitatea exclusiv „țărănească" și îngust „morometiană", ce continua a-i fi atribuită și după *Imposibila întoarcere* (1971), spre a-și proba definitiv disponibilitatea unei angajări pe măsură și în investigarea mediului citadin ori a vieții intelectuale. *Risipitorii* (1962), *Intrusul* (1968) ori *Marele singuratic* (1972) constituiseră primele tatonări, în acest sens, unele ambițioase (dovadă, cele patru versiuni, îndelung migălite, ale *Risipitorilor); Convorbirile* cu Fl. Mugur (1973) ori *Viața ca o pradă* (1977) însemnaseră alți pași în aceeași direcție, vădit stînjeniți încă fie de fireștile inhibiții și discontinuități ale confesiunii provocate, fie de însăși grila memorialisticii. „Tema povestitorului", invocată obsesiv decenii în șir de **M. P.**, a trebuit astfel să-și tot amîne concretizarea epică pînă la aflarea acelei modalități unificatoare de expresie, care să confere *ficțiunii* pondere și tensiune autobiografică, iar *discursului filosofic,* indiferent de cotația intrinsecă a ideilor vehiculate, valoarea acelor scînteietoare dezbateri *pe viu* din poiana lui Iocan, a căror savoare fusese transferată, după *Morometii,* îndeosebi practicii jurnalistice a prozatorului. În această perspectivă, ca și, indirect, din punctul de vedere al mult discutatei „aspirații a lui **P.**" (M. Ungheanu), performanța ultimului său roman rezidă deci tocmai în această

Scanned with OKEN Scanner

inspirată conciliere — fie şi cu unele fisuri şi disonanţe, încă — a mai multor tipuri de structuri narative, sub semnul coagulant al *confesiunii în spirit,* mijlocite de acel memorabil *alter ego povestitor,* cu deplină libertate de mişcare, în planul invenţiei epice, care este Victor Petrini. *Biografia inventată* a acestuia este reductibilă, în esenţă, la cîteva momente capitale, în care destinul său reflectă, de fapt, spasmele unei Istorii iraţionale, supuse manipulării ori pur şi simplu arbitrariului. Condamnat, în baza unei acuzaţii ridicole (o formulare ambiguă, deci fără valoare probatorie, dintr-o scrisoare primită din străinătate), la trei ani de închisoare, pentru presupuse relaţii cu forţele ostile regimului comunist postbelic, Petrini nu-şi poate reprima sila şi revolta faţă de noua „justiţie" a intimidării şi a abuzurilor, lichidînd, atunci cînd i se iveşte prilejul, pe unul dintre torţionari. Din lipsa oricăror probe, crima rămîne totuşi a fi sancţionată doar de conştiinţa făptuitorului. Eliberat deci, după ispăşirea pedepsei, fostul universitar nu-şi mai poate însă relua activitatea, fiind silit să-şi cîştige existenţa „reeducîndu-se", mai întîi, prin munca degradantă într-o echipă de deratizare, după care devine strungar la o uzină de tractoare şi în cele din urmă contabil la ORACA. Ţara parcurge între timp perioada de coşmar a „obsedantului deceniu", cu şirul ei de epurări, delaţiuni, demascări, anchete, mizerie materială şi morală etc., atenuate doar de efectul tranchilizant al „hazului de necaz" naţional. Eşecurile întîmpinate de personaj în eforturile sale sisifice de a se realiza îl determină mereu să-şi caute compensaţii în vaţa intimă. Ratările nu contenesc a-l urmări însă şi în acest plan. Nineta Romulus, „Căprioara", Matilda nu-i pot satisface decît parţial şi trecător setea camilpetresciană de absolut (motivaţiile diferă, evident, de la un caz la celălalt). O dobîndeşte, din căsătoria cu final furtunos cu Matilda, pe micuţa Silvia, care-i prilejuieşte momente de sublim abandon, dar nu i se poate substitui şi perechii visate. Iar cînd pare, în sfîrşit, să-şi apropie idealul, acceptînd încrezător simbolica floare a lui Suzy şi, o dată cu aceasta, calificativul (înşelător!) de „cel mai iubit dintre pămînteni", fatalitatea îşi spune din nou cuvîntul: femeia îi ascunde statutul de doamnă, atrăgîndu-l într-o aventură care se încheie cu... o nouă crimă, căci Petrini nu se poate împăca nici de data aceasta cu condiţia de victimă şi îşi suprimă cu cel dintîi prilej (asimilabil, din păcate, cu un tipic *deus ex machina!)* rivalul. Ameninţat acum de o posibilă condamnare pe viaţă, sub acuzaţia de omucidere, este sfătuit de avocatul prieten, Ciceo (implicat şi ca *narator,* în capitolele XIII-XVIII), să-şi scrie *in extenso* „mărturisirea", spre a-i servi la ultima înfăţişare judiciară, cînd ar putea obţine astfel măcar o diminuare a pedepsei. Ideea nu-l lasă indiferent, mai ales la gîndul că, scriind şi evocîndu-şi astfel întreaga existenţă, s-ar simţi în primul rînd eliberat de sine, iar în al doilea, ar putea spera ca, tipărit cîndva, eventual împreună cu eseul său despre *Era ticăloşilor* şi cu notele despre noua *Gnoză,* la care medita, textul confesiunii sale *in articulo mortis* nu numai că i-ar perpetua memoria, dar şi-ar proba şi virtuţile oraculare, avertizînd că, într-adevăr, *dacă* (nici) *dragoste nu e, nimic nu e!* Acesta este aşadar actul de naştere al romanului şi, deopotrivă, epilogul său, între cele două extremităţi situîndu-se întreaga „istorie" care s-a constituit ca „mărturisire" şi care devine astfel un veritabil plan de convergenţă al scrierii/trăirii operei. Ca personaj/narator, Petrini nu-şi dezminte calitatea de erou exemplar, chiar dacă nu realizează îndeobşte şi partea personală de vină, în încercările sale de a particulariza „mitul fericirii prin iubire" (Valeriu Cristea consideră că, în realitate, *condiţia tragică,* voită de autor, este subminată de „capacităţile exagerat faunesti" ale personajului, sortit astfel a zăbovi mereu „la porţile marii iubiri"). Mărturie a unui spirit tensionat, concomitent, de semnificaţia gravă a *momentului,* ca „şi de aceea a *actului* catharctic căruia i se abandonează, confesiunea sa dobîndeşte cu pregnanţă dimensiunea *umană* a unui „vast roman al vieţii", apreciabil şi ca „sinteză a tuturor temelor din literatura lui M. P." (Fl. Manolescu); ceea ce încă în opinia criticii „de întîmpinare" a însemnat totodată şi „romanul total" (E. Simion), respectiv „un roman complet: social, politic, sentimental, ideologic, psihologic, eseistic, senzaţional şi poliţist, frescă a unei lumi şi analiză a unui eşec în dragoste, cronică de familie şi spovedanie a unui învins" (N. Manolescu). O perspectivă caleidoscopică, evident, asupra vieţii dintr-o

Scanned with OKEN Scanner

perioadă relativ determinată, totuşi, în care toate aceste segmente tematice şi de strategie narativă fuzionează, de fapt, în ceea ce s-a numit (L. Ulici) şi *romanul cuplului,* proiectat pe fundalul altora, cel puţin încă două: al *vieţii intelectuale* (sau al „jocului ielelor"), cu adaosul de personaje şi întîmplări ce-i aparţin cu precădere şi al celei *socio-politice* (respectiv, al „contractului social"), cu elemen-te de grotesc şi proză de atmosferă într-adevăr remarcabile. Mefient faţă de „romanul scriiturii" (E. Simion), **M. P.** suplineşte cerinţa de noutate formală în sine prin personalizarea *relaţiei livreşti,* dar mai ales poate prin curajul de a-şi fi consecvent şi chiar de a *polemiza,* de pe poziţii proprii, pînă şi cu afinii, apărîndu-şi mereu (v. în romanul de faţă de ex. aşa-numitul său *antidostoievskianism)* acel raţionalism robust, care l-a individualizat în proza românească încă din perioada *Moromeţilor.* Scriitorul ştie să întreţină şi în acest fel *tensiunea lecturii* (Fl. Manolescu), pusă adesea, tendenţios, doar în seama concesiilor pe care le face pe alocuri gustului necultivat, foiletonisticii şi senzaţionalului sau pasajelor cu cheie, carenţe reale, dar neglijabile totuşi, în raport cu întregul. Oricum, *Cel mai iubit dintre pămînteni* pare să rămînă iubit şi de adevăraţii „degustători" de literatură autentică.

ALTE EDIŢII: *Cel mai iubit dintre pămînteni,* ed. a II-a, 3 vol., Prefaţă de E. Simion, Bucureşti, 1984; ed. (a III-a) îngrijită de N. Preda, 3 vol., Bucureşti, 1993.

REFERINŢE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 13, 1980; L. Raicu, *Printre contemporani,* 1980; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 13, 1980 şi „Flacăra", nr. 33, 1980; M. Ivănescu, în „Transilvania", nr. 4, 1980; I. Vlad, în „Transilvania", nr. 4, 1980; Şt. Borbely, în „Vatra", nr. 4, 1980; Al. Dobrescu, *Foiletoane,* 2, 1981; D. Culcer, *Serii şi grupuri,* 1981; C. Moraru, *Semnele realului,* 1981; Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început pînă azi,* 1981; Ov. S. Crohmălniceanu, *Pîinea noastră cea de toate zilele,* 1981; E. Simion şi M. Popescu (coord.), *Timpul n-a mai avut răbdare. Marin Preda,* 1981; M. Iorgulescu, *Critică şi angajare,* 1981 şi *Ceara şi sigiliul,* 1982; N. Ciobanu, *întîlnirea cu opera,* 1982; V. F. Mihăescu, *Timp şi mod,* 1983; L. Ulici, *Confort Procust,* 1983; G. Dimisianu, *Lecturi libere,* 1983; C. Ciopraga, *Propilee,* 1984; D. R. Popescu, *Galaxia Grama,* 1984; V. Cristea, *Modestie şi orgoliu,* 1984; E. Simion, *Sfidarea retoricii,* 1985; M. Sorescu, *Uşor cu pianul pe scări,* 1985; A. Sasu şi M. Vartic, *Romanul românesc în interviuri,* II/II, „1986; Al. Călinescu, *Biblioteci deschise,* 1986; V. Cristea, *Fereastra criticului,* 1987; „Caiete critice", „nr. 3-4, 1987; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române,* III, „1987; Alex. Ştefănescu, *Prim plan,* 1987; C. Stănescu, *Jurnal de lectură,* 1988; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan,* 1988; I. Pecie, *Romancierul în faţa oglinzii,* 1989; M. Spiridon, *Omul supt vremi (Eseu despre Marin Preda, romancierul),* 1993; I. Negoiţescu, *Scriitori contemporani,* 1994; M. Barbu, *Aspecte ale romanului românesc contemporan,* 1995.

L.B.

CETIŢI-LE NOAPTEA — Volum de nuvele de Ion Minulescu. Cu un portret de Iser. Bucureşti, Editura Cultura Naţională, 1930. În periodice: *De vorbă cu necuratul,* „Cetiţi-mă", I, nr. 3, februarie 1922, p. 143-174. *Omul cu inima de aur,* „Gîndirea", IV, nr. 3, 14 martie 1924; nr. 4, 5, aprilie 1924.

După culegerile epice vădit simboliste, dar, în aceeaşi măsură, firave ca substanţă, *Casa cu geamurile portocalii* (1908) ori *Măşti de bronz şi lampioane de porţelan* (1920), *Cetiţi-le noaptea* din 1930 dădea măsura disponibilităţilor pentru fantastic ale poetului. Volumul însemna totodată un test asupra compatibilităţii dintre sentimentalismul trubaduresc exteriorizat cu distinctivă gesticulaţie declamatorie şi un gen al lucrurilor spuse pe jumătate şi al anxietăţilor savant pregătite. Pecetea „minulescianismului" nu e absentă nici de astă dată, evidenţiindu-se în reflexele de lumină ale fundalului, aflate în grăitoare concurenţă cu afabulaţia supranaturală — formal — „ameninţătoare". Îndeosebi, *De vorbă cu necuratul,* istorisirea cea mai întinsă (chiar dacă nu şi cea mai izbutită), reliefează această ambivalenţă. Aşa cum anunţă şi titlul, compunerea îşi propune să reînsufleţească literar străvechiul motiv al ivirii diavolului în viaţa de toate zilele. Ca Machiavelli şi Le Sage ori Creangă şi Caragiale, **I. M.** preface situaţia supranaturală în pretextul reconfortant al dezvăluirii unor stări de lucruri cît se poate de verosimile. Înrudit temperamental mai ales cu ultimul, adică cu autorul lui *Kir Ianulea,* poetul se amuză în a oferi pînă şi împielităţului — un alt „diavol şchiop" care, în postură umană, răspunde la numele de Damian — o înfăţişare de alură caricaturală: „Scund şi slab, cu nasul coroiat şi cu figura spînă şi uscată ca

Scanned with OKEN Scanner

o smochină presată, cele cîteva firișoare de păr roșcat ce-i atîrnau din barbă păreau absolut de prisos. Cu șoldul drept ieșit afară, și sprijinit pe un baston solid și noduros, ghiceam că necunoscutul șchioapătă." Intenția subtil-umoristică se păstrează în enumerarea însușirilor extranaturale ale insului nu doar accentuat livrești (de pildă, mania de a rîvni umbra oamenilor) dar interferente cu performanțele tehnice ale secolului, iar, pe această cale, cu limbajul literaturii *science-fiction*; astfel, doct și afabil (ca rubedenia sa, Mefistofel), el disertează pe seama miracolului prezenței sale simultan-dispersate (ubicuitatea) atribuindu-l unor utopice unde herțiene acționate de un aparat „radiator" și de unul „înregistrator". Dincolo de caracterul evident convențional al tramei suprafirești, cititorul sesizează fără întîrziere natura mesajului epic. La antipodul adevăratului fantastic, dar în prelungirea clasicului basm-apolog, inaugurat la noi de *Toderică* al lui C. Negruzzi, autorul ne propune istoria afacerilor necurate, firește într-un sens mai mult omenesc decît diabolic, ale unui contrabandist de frontieră. Naratorul pretinde a-l fi cunoscut la Predeal în epoca neutralității premergătoare intrării noastre în cel dintîi război mondial, prilej de a evoca înverșunatele dispute de presă și parlamentare precum și unele celebrități politice ale vremii. Finalitatea demascatoare a istorisirii atinge uneori cote de o virulență capabilă să amintească unele cunoscute romane interbelice inspirate de marea conflagrație războinică. „Știi ce au fost vremurile acelea de dulce și jenantă beatitudine fizică și morală pe care diplomații și oamenii politici o botezaseră "neutralitate expectativă", iar patrioții de la cafenea "mormîntul demnității noastre naționale". Aurul curgea mai galben ca grîul. Vînzările se făceau numai în aur sau în schimbul altor articole.[...] Neutralitatea renta mai bine ca o moșie de cîteva mii de pogoane și toată linia frontierei nu era plină decît de neutralii care mai tîrziu aveau să dea naștere îmbogățiților de război." Înrudită, ca modalitate epică, *Omul cu inima de aur* readuce în discuție înclinația lui **M.** (caracteristică multor reprezentanți români ai genului) de a asocia — în chip de mixtură — fantasticul altor resurse literare. Ingerința vine acum din partea poeticului, așadar în prelungirea unei tendințe relevate de primele sale proze. Episodul mai presus de fire se va întruchipa astfel ca o parafrază la o idee lirică: sărutul întrezărit metaforic în imaginea picăturilor de ploaie căzute pe asfalt. Pornind de la această eventuală „corespondență" de tip baudelairian, recitativul epic — rezultat al unei translații nelipsite de suplețe — deapănă istoria avatarurilor lui Abraham Zacheul, individ celebru prin aceea că „săruta mai bine ca toți seniorii de la Curtea lui Ludovic XII". Ajungînd s-o ispitească și pe regină, faima lui de „gură de aur" — devenită aceea de „om cu inima de aur" — va ajunge să-l coste viața. Aflăm apoi că spadasinii plătiți să-l lichideze în numele puterii nu s-au mulțumit cu omorul ci și-au îngăduit infracțiunea suplimentară de a-i fi vîndut inima unui „orfevre", negustor care s-a apucat să comercializeze... aurul. Drama metafizică a seniorului tocmai de aici provine: el nu-și va găsi odihna de veci decît atunci cînd va realcătui din metalul prețios rătăcit în cele patru vînturi legendara-i inimă. Aceasta e și explicația irupției sale în plin ev modern: îi mai lipsea doar fragmentul din inelul de pe degetul... naratorului. Norocul său constă în a nu-l fi găsit la un ins dedat înavuțirii, ci la un „intelectual în genul lui Edgar Poe", care-și motivează astfel generozitatea: „dăruindu-i posibilitatea morții, îi dăruiam însăși viața pe care n-o putea trăi cu adevărat decît subordonînd-o inimii". Iar pentru ca eschiva ironică și ambiguitatea să iasă mai mult în relief, autorul ne previne — cu maliție îngăduitoare — că întîmplarea ar fi fost trăită de prietenul său, foiletonistul Dumitru Dumitrescu Dum-Dum, un muritor căruia ursitoarele i-au hărăzit să „bea liniștit și demn ca un fluviu care-și înghite afluenții cu seninătatea unei orînduiri fatale, pentru ca mai tîrziu să se arunce și el în mare". Tot despre un obiect reclamat de către o ființă „de dincolo" e vorba și în *Cravata albă*. Numai că numita podoabă vestimentară adecvată fracului mijlocește aici o scenă cu adevărat descumpănitoare, deoarece e solicitată de către... scheletul unui tînăr ucis de părinții iubitei sale. În respectul mijloacelor consacrate ale goticului, povestitorul pregătește acum această culminație a fantasticității, devansînd-o prin *straniul* spaimei senzației de strangulare trăite la orice purtare a *obiectului malefic* (temă

Scanned with OKEN Scanner

consacrată), cumpărat de la niște suspecți negustori armeni. Pe cît îi stă în putință, **M.** încearcă de astă dată să evite transparențele explicit-realiste, sublinierile poetico-simbolice ori poantele umoristice. Un zîmbet pare să-i rămînă totuși în colțul gurii, căci iată cum marchează remiterea nemaipomenitei cravate albe: „Schimbul de posesie se făcu dar fără nici o altă formalitate. Scheletul mă salută cu grația celui mai perfect *savoir vivre* și dispăru pe cealaltă ușă a biuroului, ca și cum ar fi fost unul din obișnuiții casei". Nu e deci de mirare că *Bărbierul regelui Midas* (1931) reia modurile apologului feeric, utilizînd pe o arie mai largă recuzita insolită în numele „voluptății adevărului" (subtitlul romanului), a unui adevăr demistificator, intolerant față de orice măști, situat manifest în tradiția invocatei, în text, *Scrisori pierdute* caragialiene. Dincolo de simbolismul său de paradă, de atracția pentru fastul pietrelor prețioase și „atmosfera misterioasă a perdelelor trase", proza lui **M.** atestă un incorigibil Mitică bucureștean, jovial și puțin fanfaron, care stă *De vorbă cu necuratul* luîndu-și peste picior interlocutorul...

EDIȚII: *Cetiți-le noaptea*. Nuvele. București, 1930; Cluj, 1973, ediție îngrijită și prefațată de Sergiu Pavel Dan; *Opere*, III. Schițe și nuvele. Romane. Ediție îngrijită, note, comentarii, variante de Emil Manu, București, 1978.

REFERINȚE CRITICE: Perpessicius, *Mențiuni critice*, seria a II-a, 1936 (v. Și *Opere*, IV); S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; E. Manu, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, 1981; D. Dumitriu, *Introducere în opera lui Ion Minulescu*, 1984.

S.P.D.

CEZARA — Nuvelă de Mihai Eminescu. Publicată pentru prima oară în foiletonul ziarului „Curierul de Iași", IX, nr. 87, 6 august 1876, p.1-2; nr.88, 11 august 1876, p.1-2; nr.89, 13 august 1876, p.1-3; nr.90, 15 august 1876, p.1-2; nr.91, 18 august 1876, p.1-2, cu mențiunea „Novelă originală". Se tipărește în volum prima dată în M. Eminescu, *Nuvele*, Iași, Ed. Librăriei Scoalelor Frații Saraga, /1893/, p.94-133. *Cezara* aparține epocii ieșene (1874-1876) și are la bază texte mai vechi, din care se păstrează în manuscrise (ms.2276 II, 2286, 2255, 2284) mai multe fragmente, ce corespund capitolelor VI-VIII, respectiv altor două capitole, care continuă acțiunea nuvelei. Cap. X, [*Moartea Cezarei*], este publicat pentru prima oară ca text independent de D. Murărașu, în „Revista Societății Tinerimea română", în 1933 (171, p.338-341). **E.** revizuiește versiunea publicată în 1876, înainte de 1880, pentru o antologie de proză românească în traducerea germană, proiectată de T. Maiorescu. În cele din urmă, *Cezara* nu va fi reținută în respectiva antologie. Cu modificările autorului, nuvela va apărea postum, în foiletonul ziarului „Epoca", X, nr.177, 29 iunie 1904, p.1-2; nr.178, 1 iulie 1904, p.1-2; nr.179, 2 iulie 1904, p.1-2; nr.183, 6 iulie 1904, p.1-2; nr.184, 7 iulie 1904, p.1-2. Toate edițiile critice reproduc ca text definitiv al nuvelei „versiunea apărută în 1876. Numele eroinei, Cezara, întîlnit și în alte creații eminesciene, este sugerat, după G. Călinescu, de romanul scriitorului german Jean-Paul, *Titan*, publicat în 1800-1803. Jeronim este și eroul lui K.F. Gutzkow, din romanul *Wally, die Zweiflerin* (publicat în 1835). Numele lui Castelmare apare în scrierea lui Iacob Negruzzi, *Primblări* (din „Convorbiri literare", 1868). Nuvela este considerată drept una din scrierile eminesciene cele mai influențate de filosofia schopenhaueriană. Pentru descrierile de peisaje mediteraneene, sursele invocate de exegeți sunt Al. Dumas, *Suvenire de călătorie în Italia* (apărută în traducere românească la București, în 1853), romancierul german A.G. Meissner (al cărui roman, *Bianca Capello*, tipărit în 1875, are acțiunea situată în Italia și conține aluzii la arta picturii), I. Codru Drăgușanu (pentru însemnările de călătorie din 1830 și 1842, cu numeroase informații despre Italia), nuvelistica lui T. Gautier (*Le chevalier double, Le fruit défendu, La Thébaide, Le pavillon sur eau*) etc.

Nuvela este alcătuită din opt părți, intriga (amoroasă) fiind în mod evident mai puțin importantă pentru autor decît pasajele confesive (monologuri ale personajelor, îmbrăcînd uneori forma epistolară) sau descriptive (fie că este vorba despre portrete ori despre peisaje). Momentele intrigii sunt explicitate laconic, doar pentru a asigura osatura narativă a textului: Cezara, tînăra protejată a pictorului Francesco, este promisă, împotriva voinței sale, de tatăl ei, marchizul

Scanned with OKEN Scanner

Bianchi, în căsătorie marchizului Castelmare; ea îl vede de la fereastră pe Ieronim, călugăr de la mănăstirea învecinată, şi este atrasă de frumuseţea demonică a tînărului. Francesco îl invită pe Ieronim să-i pozeze pentru un tablou avînd ca subiect „Căderea îngerilor", Cezara — ascunsă în atelier — îl vede, se îndrăgosteşte de el şi îi scrie, oferindu-i iubirea. Ieronim primeşte însă scrisori şi de la bătrînul călugăr Euthanasius, retras în singurătatea unei insule paradisiace; textele acestuia au, pentru tînărul său „fiu spiritual", valoare iniţiatică şi — în ultimă instanţă — revelatorie: Euthanasius îl face să-şi recunoască dragostea pentru Cezara şi să răspundă chemărilor copilei inocent-tentatoare. Din cauza unui duel cu Castelmare, Ieronim e îndemnat de Francesco şi de Cezara să plece din oraş — pleacă pe mare şi descoperă insula lui Euthanasius, unde bătrînul murise. Nunta Cezarei e amînată un an din cauza morţii marchizului Bianchi; retrasă la o mănăstire, tînăra (care crede că Ieronim a murit) are obiceiul să înoate în mare şi astfel descoperă insula, refăcînd cu Ieronim perechea adamică. În varianta definitivă, nuvela se încheie cu scena întîlnirii dintre cei doi şi — gest tipic pentru erosul eminescian — cu recunoaşterea identităţii care îi reuneşte. De altminteri, textul — dincolo de intriga romantică, grevată adesea de clişee ale genului — este revelatoriu pentru o serie de toposuri eminesciene majore. Personajele centrale, Cezara (copila inocentă, tentatoare, invitînd la dragoste, frumuseţe angelică, dar principiu activ în pereche) şi Ieronim (călugăr de o frumuseţe demonică — înfăţişare tipică a eroului de excepţie în opera lui E., cu o gîndire rece, sceptic, însetat de absolut), refac perechea primordială (aluzii repetate în text la perechea mitologică Venus şi Adonis), însumînd motivele esenţiale ale idilei eminesciene: cadrul nocturn-lunar al idilei, accederea la un spaţiu mitic prin împlinirea iubirii, distribuţia rolurilor (activ/pasiv, senzual/ spiritual, pasional/raţional, angelic/ demonic), precum şi retorica specifică fiecăruia dintre parteneri. Puternice reminiscenţe schopenhaueriene sunt decelabile în viziunea asupra vieţii monahale ca modalitate de retragere (în sine) din lume, în figura lui Euthanasius, dar soluţia aceasta se vede contracarată de vitalitatea jovialului călugăr Onofrei, ca şi de senzualitatea îndrăgostitului Ieronim, ce alege despărţirea de mănăstire, asumîndu-şi un alt tip de destin. Un punct de interes maxim în configurarea viziunii eminesciene îl reprezintă cronotopul „insulei lui Euthanasius", spaţiu transcendent, mitic (de eventuală influenţă indiană), centrat, cu o arhitectură arhetipală (înconjurată de mare, insula e un paradis al vegetaţiei, locuit de armonioase lumi de albine, străbătut de apele unui rîu; în centrul său se află o peşteră, transformată de basoreliefurile lui Euthanasius în templu al erosului — erosul centrează astfel, şi aici, cosmosul eminescian). Stilul romantic al nuvelei, precum şi faptul că este vorba de un text definitivat de autor, au făcut dintr-însa, în exegeză, un exemplu privilegiat în demonstrarea romantismului tipologic eminescian. Caracterul lacunar (şi recursul la clişee de gen) al naraţiunii propriu-zise lasă primul-plan al configurării sensului toposurilor eminesciene relevate anterior, mult mai dezvoltate aici decît în alte scrieri ale autorului. Vizibilele influenţe schopenhaueriene şi orientale (indiene) au permis, la rîndul lor, cu precădere exerciţii de comparatism, vizînd o încadrare a *Cezarei* (uşor de realizat cu atare argumente) într-un „gen proxim" al romantismului european, în vecinătatea nuvelisticii lui T. Gautier.

EDIŢII: *Nuvele*, Bucureşti, 1893; *Poveşti şi nuvele*, Bucureşti, 1907; *Proză*, Bucureşti, 1908; *Proza literară*, ed. îngrijită după izvoare, cu o introducere de Ion Scurtu, Bucureşti, 1908; *Povestiri*, Bucureşti, 1908; *Opere complecte*, cu o prefaţă şi un studiu introductiv de A. C. Cuza, Iaşi, 1914; *Poveşti şi nuvele*, ediţia a II-a, Bucureşti, [f.a.]; *Cezara, Sărmanul Dionis*, Bucureşti, 1916; *Proză*, Bucureşti, 1922; *Povestiri*, cu un studiu de E. Lovinescu, Bucureşti, 1928; *Scrieri literare*, comentate de D. Murăraşu, Craiova, 1935; *Opere*, I, ed. îngrijită de Profesor Ion Creţu, Bucureşti, 1939; *Proza literară*, ed. îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu, cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Bucureşti, 1964; *Opere*, „VII, Proza literară, ed. critică întemeiată de Perpessicius, Bucureşti, 1977; *Opere*, VI, ed. critică, note şi variante de A. Rusu, Bucureşti, 1984; *Geniu pustiu*, antologie, prefaţă, note şi bibliografie de M. Drăgan, Iaşi, 1985.

REFERINŢE CRITICE: I. M. Raşcu, *Eminescu şi cultura franceză*, 1976; M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, 1943; E. Simion *„Proza lui Eminescu*, 1964; G. Călinescu, *Opere* XII, 1969; *Opera lui Mihai Eminescu*, 1, 1976; M. Zaciu, *Lecturi şi zile*, 1975; D. C. Mihăilescu, *Perspective*

Scanned with OKEN Scanner

eminesciene, 1982; Liviu Rusu, *Eminescu şi Schopenhauer*, 1966; N. Ciobanu, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, 1984; Felicia Giurgiu, *În eminescianul univers*, 1988; Marina Mureşan-Ionescu, *Eminescu şi intertextul romantic*, 1990; Noemi Bomher, *Mit şi mitologie eminesciană*, 1994.

I.B.

CHEIA ÎNCHISĂ — Volum antologic de Constanţa Buzea, în îngrijirea autoarei, apărut la Bucureşti, Ed. Eminescu, col. „Poeţi români contemporani", în anul 1987; 257 p. Urmat de o postfaţă semnată de Dan C. Mihăilescu (intitulată *Sufletul şi umbra*) şi de un dosar de *Referinţe critice* despre ansamblul poeziei Constanţei Buzea. Sunt antologate poezii din volumele: *La ritmul naturii* (Bucureşti, E.P.L., 1966), *Norii* (Bucureşti, E.P.L., 1968), *Agonice* (Bucureşti, E.P.L., 1970), *Coline* (Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1970), *Sala nervilor* (Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1971), *Răsad de spini* (Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1973), *Ape cu plute* (Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1975), *Limanul orei* (Bucureşti, Ed. Eminescu), *Ploi de piatră* (Bucureşti, Ed. Albatros), *Umbră pentru cer* (Bucureşti, Ed. Albatros, 1981), *Cină bogată în viscol* (Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1983), *Planta memoria* (Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1985).

Volumul — atît prin textele selectate, cît şi prin ceea ce s-ar putea numi „sugestiile de lectură" ale semnatarului postfeţei — confirmă opinia încetăţenită a criticii despre lirica autoarei, potrivit căreia clasicitatea acesteia, indiferenţa la modele vremelnice, ca şi la mutaţiile operate în poetica românească de alţi autori ai generaţiei sale, îi conferă un caracter aparte, o individualitate paradoxală. Impresia de consecvenţă a tonalităţii lirice, confesiv-calofile, feminină în nuanţa discretă, dar şi în patosul disperării, de la un ciclu la altul în acest volum (de fapt, de la un volum antologat la altul), „atestă o certă profesionalitate căreia nu-i vine greu să se înscrie în limitele deplinei exigenţe, lăsînd totodată destul spaţiu de mişcare şi pentru mai puţin desăvîrşit, pentru căutări neduse pînă la capăt./.../ între mărturisirea directă, dar rătăcită adesea prin meandrele accidentelor biografice /.../ şi ferecarea stărilor de spirit în simboluri /.../ păstrînd cu respiraţia poetei o legătură cvasifiziologică perpetuă" (C. Regman). Paradoxal, „tradiţionalismul" (D. Micu) asumat devine la **C. B.** o „frondă", în contextul generaţiei sale; *Cheia închisă* — metaforă a poeziei înţelese ca accedere la sens(ibilitate) printr-o melodică ritualizantă şi prin înscenări romantice ale eului — „închide" astfel liniile de evoluţie, discrete, ale unei personalităţi distincte a poeziei româneşti contemporane. Aşa cum observa şi Ion Pop, volumul „nu modifică radical datele viziunii poetei. Poemele, alternînd mai liberele structuri moderne cu formele clasice, rămîn, în esenţă, nişte "agonice", cu accente însă mai apăsat dramatice, cu tulburări şi rupturi ale discursului...". Refuzul (programatic? datorat unui „accident" al formulei poetice?) Sensului face ca unele texte să apară eliptice, iar aluziile din cuprinsul lor (la evenimente din biografia autoarei, probabil) să nu aibă sens în orizontul referenţial al cititorului, „forţînd" realizarea unor cîmpuri metaforice incerte. *Cheia închisă* este construit pe axele principale a două teme lirice — şi ele, conotînd aceeaşi „indiferenţă" a poetei la aerul tare al generaţiei sale: erosul şi aventura cunoaşterii (cel mai adesea, o cunoaştere de sine, în experienţe-limită precum maternitatea sau moartea). Erosul se exprimă prin scenarii construind — cînd accidentat, cînd direct, cînd patetic — o persoană a doua, în efortul menţinerii perechii („vino în urmă/ fii plin de urmare precum/ orga respiră în coral/ de gîndul degetelor mele//..../ între noi nu e loc/ nouă nu ne e dată durerea/ îmi stă pe buze să strig"; *Iluzia*). Imagini ale înstrăinării partenerilor desfăşoară, în replică, o voluptate a suferinţei de care vinovat e mereu „celălalt": „tu vei dori să fiu îndepărtată/ misterul meu să te înnebunească/ închisă-n limba mea neomenească/ fiind ce nu poţi fi tu niciodată// tu vei dori şi-am să te-aştept cu mască/ şi vei dori prin mine să aluneci/...// şi vei dori şi eu voi fi în stare/ să mă predau restriştilor finale/ cu umilinţă şi cu nepăsare" (*La fel de lin ca mîinile*). Tăcerea înseamnă intrare în nepăsare şi în moarte („între tăcut şi spus îmi e totuna/ pentru că nu-mi mai place adevărul/...// şi n-am să-mi amintesc despre nici una/ cît a hrănit cît a ucis pe faţă/ nimic nu naştem pentru totdeauna/ nimic nu e netulburat în viaţă"; *Măr*).

Scanned with OKEN Scanner

Experiența definitorie a eului nu este, cu toate acestea, erosul — ratat — ci maternitatea, asimilată creației poetice, creației de sens în genere. Suferința trupului, coșmarescă în concretețea imaginilor (în *Sete*) e trăită cu bucuria realizării de sine prin sacrificiu; textul e explicit, dezarmant („copilul meu cu lăcomie/ dorești să te desparți de trupul meu..." etc., în *Clepsidra*). Temelor fundamentale li se alătură poezii-fabule, mici scenarii lirice a căror „morală" implicită, dar ușor de identificat, simplifică prea mult contururile imaginilor poetice, altminteri de o plasticitate interesantă (ca în *În viața lumii*: „aș vrea să facem oameni de zăpadă/ dar nu mai ninge norii urcă sterpi/ e cald pe sub ghețari se mișcă șerpi/ lichizi mlădii cu diamante-n coadă..."). În viziunea **C. B.**, poezia este suferință explicitată prin cuvîntul ritualizant, mediator: „fie poetul/ iertat în limpezimea cenușii lui/ din care izvorăște către noi tristețe//.../ aluviuni de durere/ ca piatra/ sedimente versuri versuri//.../ sufletul său/ ușor ca o subliniere/ și ca o profeție strivitor..." (*Plumb*).

REFERINȚE CRITICE: (inclusiv despre volumele cuprinse în antologie): Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, 1977; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, 1986; C. Regman, *De la imperfect la mai puțin ca perfect*, 1987; I. Pop, în *Dicționarul scriitorilor români*, I, A-C, coordonat de M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu, 1995.

I.B.

CHINUIȚII NEMURIRII — Roman de Victor Papilian. Trilogia lui **V. P.**, profesor de anatomie la Cluj, autor al unei prodigioase opere însumînd foarte multe titluri, a fost elaborată între anii 1941 și 1945. Rămase în manuscris, cele trei romane au fost publicate mult mai tîrziu, la editura Scrisul Românesc din Craiova: *Marius Leluț* în 1976, *Gaby Leonin* în 1983, iar ultimul, *Manoil*, în 1986.

Cartea lui **V. P.** este în egală măsură roman realist și de moravuri, roman psihologic și de idei. Ea urmărește destinul a două personalități contrastante: Gaby Leonin și Marius Leluț; primul, un om al calităților morale evidente, dotat, mărinimos, evoluînd etic, descoperindu-se pe sine și sensul vieții, debarasîndu-se de tot ce consideră a fi negativ în el, cel de al doilea, figură de adevărat parvenit, intrigant, plin de orgoliu, bineînțeles demagog, dar plin de complexe. Romanul e construit după o schemă maniheistă, deși realitatea tinde să devină autonomă atunci cînd autorul introduce o galerie de personaje din lumea medicală (Badea, Mladin), sau din jurnalistică (Blidariu). Accentul cade pe descrierea realității de spital și a bolnavilor, a decăderii fiziologice. Psihologic, și aici interesul autorului se arată variat, cu mai multe resurse, romanul se susține prin categoria personajelor problematice, a celor obsedate de propria realizare, fiecare alegînd o altă cale de a se desăvîrși. Magheru, singurul care nu reușește să-și găsească drumul între extremele pe care i le oferă viața, va sfîrși prin a se sinucide. Firul epic al romanului pe parcursul celor trei volume se desfășoară lent, înglobînd mai multe planuri ce se intersectează din cînd în cînd; o acțiune principală este flancată de numeroase acțiuni secundare, unele fără o finalitate narativă, avînd doar rolul de a creiona un mediu (ca de pildă încercarea de „demascare" a lui Tomaziu, rivalitatea dintre Podariu și Raică, sau investigațiile „antropologice" ale lui Leonin). Fiecare dintre cele trei volume este scris din perspectiva unui alt personaj, asigurîndu-se astfel diverse puncte de vedere complementare ale evenimentelor relatate; — dacă primul volum, *Marius Leluț*, este scris din perspectiva ambițiosului, a arivistului, celălalt inversează unghiul de vedere, aducînd în centrul construcției narative figura omului slab, a victimei, ce învață să fie puternică; e vorba de *Gaby Leonin*. *În* al treilea volum, deși relatarea este făcută din perspectiva aceleiași persoane, se aduce totodată în prim plan o figură ce servește drept interlocutor, drept confesor, figură pînă atunci secundară (volumul se numește *Manoil*). Romanul începe cu o scenă colectivă, aceea a sărbătorii de absolvire a Facultății de Medicină, după care narațiunea se concentrează asupra lui Marius Leluț. Personaj de origine obscură (tatăl său este învățător și mărunt agitator electoral), resimțind o repulsie greu de înfrînat, Marius Leluț (urmaș mai palid al omului din subterană imaginat de Dostoievski) este măcinat de ambiția puterii, de dorința de a-i stăpîni cu orice preț pe semenii săi, dar și de un puternic complex față de figurile de „boieri" (Leonin, Tomaziu, dar

Scanned with OKEN Scanner

şi doctorul Magheru). Toate acţiunile sale nu vor urmări decît atingerea acestui scop de dominare şi de nimicire a adversarilor — începînd cu însuşirea ostentativă a teoriei psihanalitice, în care Leluţ vede o unealtă de stăpînire a spiritelor altora, continuînd cu decizia de sprijinire a lui Urieşu, personaj măcinat de aceleaşi complexe ca şi el, şi sfîrşind cu încercările de compromitere a lui Leonin şi Tomaziu. Făcîndu-şi din Urieş un aliat, Leluţ va reuşi să-l impună pe acesta (deşi numai după sinuciderea, slab motivată psihologic, a enigmaticului Magheru); urmează o semi-victorie împotriva lui Tomaziu, (acuzat de aranjamente scandaloase în administrarea unui azil pentru prostituate), prilej pentru autor de a introduce episodul lateral al sinuciderii Miţei şi al convertirii lui Fănică Domnişoru, ca şi a Victoriei, împotriva lui Leonin, ridiculizat pentru neglijenţa alcătuirii lucrării sale de diplomă. Leluţ va triumfa astfel asupra adversarilor săi; prin moartea tatălui, va scăpa definitiv de stigmatul originii sale infamante, iar prin căsătoria cu Lia Caloianu (curtată în prealabil şi de rivalul său, Leonin), va intra el însuşi în clasa boierilor. Volumul al doilea, schimbînd brusc perspectiva, ni-l înfăţişează pe Leonin pradă unei acute crize interioare generate de experienţa războiului, de pierderea Liei, de ruptura cu Alice Teodoru (personaj nu lipsit de înrudiri cu Emilia din *Patul lui Procust),* de pierderea mamei şi de experienţa nimicitoare a nerealizării profesionale şi umane. Pentru el va fi acum timpul tristeţii şi al înfrîngerii, al pierderii credinţei; vor urma singurătatea, conştiinţa vinovăţiei şi izolarea într-o lume tot mai străină. Deşi cîştigă primul său examen, va fi obligat să renunţe la postul din Bucureşti în urma şicanelor mediocrului Mladin, pentru a accepta o funcţie mai rentabilă, dar lipsită de orizont la Strehaia; aici va trăi obtuzitatea vieţii de provincie, dar totodată vor apărea şi semnele unei viitoare regenerări spirituale; mai întîi va descoperi şi originea ţigănească a lui Leluţ (satisfăcîndu-şi astfel, chiar şi în abstract, dorinţa de răzbunare). Apoi întîlnirea cu Manole îi revelează o sensibilitate excepţională, ascuţită şi de o boală necruţătoare; în cele din urmă, întîlnindu-şi iubirea, deşi pasageră, pentru Marga Logoveanu, personaj angelic, rudă a nu mai puţin misteriosului Magheru, ea îi va deschide un orizont sufletesc superior. Ultimul volum ni-l va arăta pe Leluţ în declin (demascat ca plagiator al propriului binefăcător, Urieşu, nefericit în viaţa de familie, tată al unui copil handicapat şi în cele din urmă lovit el însuşi de paralizie, murind în oprobriul tuturor) şi pe Leonin triumfînd, potrivit tipicului roman tezist, prin idealul său superior. El va obţine meritatul post de profesor, se va împlini în iubirea sa pentru Sanda Radoslav şi, ca un corolar, îşi va regăsi credinţa pierdută prin contactul fecund cu preotul ortodox, Manoil. Cercul acţiunii se va închide astfel; Leluţ, personajul demonic, care la început învinsese, este eliminat, iar Leonin triumfă. Ca roman de idei, *Chinuiţii nemuririi* insistă asupra acestei categorii, a celor care reuşesc să se detaşeze trecînd prin infernul suferinţei şi să urmeze o cale a iniţierii. Ceilalţi rămîn undeva jos, incapabili să-şi dea seama de adevăratele dimensiuni ale vieţii. Mai inspirată se arată trilogia în sumarele, dar nu inutilele descrieri de natură; ele deschid romanul pe o dimensiune a visului. Intenţia satirică face ca portretele să se distorsioneze şi să transpară intenţia critică a autorului ferm instalat în crezul său, delimitînd şi condamnînd. Satira creşte dintr-o apreciere critică, fără iluzii, a lumii. Se confirmă, de-a lungul celor trei romane ale ciclului, o tendinţă proprie întregii proze a lui **P.:** eroii săi încearcă să lase în urmă amărăciunea, tristeţea, printr-o analiză rece, clinică, dincolo de care să se întrevadă o salvare, demnă, eroică, prin refuzul compromisului. Ar fi greşit să se considere că această literatură este astăzi prea simplă. Atrage la **P.** în primul rînd mediul; literatura despre medici a fost şi va fi gustată de un public larg. Nu i se pot nega nici literare, deşi ea nu oferă deliciile unei proze de adevărată, originală analiză. Aceste calităţi ţin îndeosebi de simplitatea şi transparenţa unui text care pune în faţa cititorului dileme ale vieţii obişnuite, transpuse într-un mediu considerat elevat; şi, ca atare, semnificativ.

REFERINŢE CRITICE: M. Tomuş, *Mişcarea literară,* 1981; V. Anania, *Rotonda plopilor aprinşi,* 1983; T. Bălaşa, în „Ramuri", nr. 4, 1987.

C.C.

CHIRA CHIRALINA — Povestire în trei părţi de Panait Istrati. Apare pentru prima dată

Scanned with OKEN Scanner

în revista „Europe", la 15 august 1923, la Paris, în limba franceză. Este publicată pentru prima dată în limba română în 1924, la editura „Adevărul" din București, într-o traducere anonimă. Descoperit și format ca scriitor de Romain Rolland, **P. I.** proiectează inițial un roman fluviu, pe modelul *Jean-Christophe*. La sugestia scriitorului francez, abandonează parțial acest proiect, își fragmentează proza, păstrînd însă, ca unitate de legătură, figura personajului Adrian Zografi, erou comun al tuturor textelor sale. Povestirea *Chira Chiralina* urmează astfel să facă parte dintr-un ciclu mai amplu, cuprinzînd și *Moș Anghel, Haiducii* și *Domnița din Snagov*. Primele două capitole ale povestirii, *Stavru* și *Chira Chiralina*, sînt scrise în 1922 și trimise lui Romain Rolland spre a fi citite între 13 și 22 decembrie. Ultimul capitol, *Dragomir*, va fi redactat după stabilirea contractului cu editura Rieder din Paris. Apare în volum la 3 mai 1924, în limba franceză, în colecția „Prozatori francezi contemporani", însoțită de prefața entuziastă a lui Romain Rolland, intitulată *Un Gorki balcanic*, prefață ce însoțea textul și la publicarea lui în paginile revistei „Europe", precum și de o prefață a autorului, în care precizează tema generală a viitoarelor sale cărți și evoluția livrescă a personajului Adrian Zografi. Prima traducere și publicare în limba română, apărută în 1924, denaturează textul. *Chira Chiralina* va fi republicată în română zece ani mai tîrziu, în 1934, în traducerea autorului. În această formulă povestirea va mai fi reeditată în 1934 și 1957 (v. infra).

Grupate sub titlul *Povestirile lui Adrian Zografi*, cele trei capitole ale textului istratian se conformează strict, din punctul de vedere al tehnicilor narative, speciei literare pe care o repezintă. Fascinația actului povestirii se instituie ca urmare a realizării clasicului ritual preparatorial, cuprinzînd elementele specifice de spațiu și timp, precum și procesul de investire a personajului narator cu funcția „povestitoare". Cadrul povestirii îl constituie narațiunea despre eroul Adrian Zografi. Trama povestirii este reprezentată de traseul existențial al personajului Stavru. După o prezentare sumară și mai degrabă aluzivă a situației familiale a lui Zografi, personaj marcat de o genealogie incertă (este „copil din flori"), o figură insolită se insinuează în schema narativă — Stavru, o rudă ostracizată a familiei, personaj exotic și misterios, un „călător" prin excelență, în spatele căruia pare a se ascunde o istorie pe cît de spectaculoasă, pe atît de scandaloasă. În compania lui, Adrian Zografi și prietenul său Mihail întreprind o călătorie ale cărei popasuri vor servi drept pretexte pentru revelarea exoticei povești a prozei istratiene. Primul capitol (*Stavru*) scoate la lumină motivația ostracizării personajului. Marcat dureros de semnul păcatului (este pederast), Stavru se întoarce în țara de obîrșie, după un lung periplu în străinătate (acțiunea este plasată în a doua jumătate a secolului trecut), pentru a încerca să-și întemeieze o familie. Tincuța, logodnica sa, imagine a feminității angelice, este fiica unei familii burgheze tipic dunărene. Sub protecția unei false identități și cucerit de feminitatea grațioasă a fetei, pătrunde prin căsătorie în cercul familiei. Incapabil de a-și îndeplini funcția maritală și prin concursul unui martor care dezvăluie adevărata sa identitate, personajul devine subiectul unui scandal ce va culmina prin fuga sa în străinătate și sinuciderea Tincuței. Al doilea capitol (*Chira Chiralina*), printr-o eludare a logicii temporalității, prezintă un segment anterior al vieții personajului Stavru (pe numele său real Dragomir), și anume copilăria și adolescența sa. Este relevată de această dată motivația conjuncturală a căderii întru păcat a eroului: fiu al unei femei voluptuoase și instinctuale, Dragomir și sora lui, Chira Chiralina cresc în atmosfera dionisiacă a unui eden păgîn, transformat în răstimpuri într-un coșmar prin intruziunea violentă a tatălui și fratelui mai mare. În urma uneia dintre sălbaticele incursiuni punitive ale acestora, mama este mutilată și se sinucide. Rămași în grija unor unchi, frați ai mamei (figuri exotice de briganzi levantini), copiii clamează răzbunarea asupra tatălui și fratelui. Pusă în practică, acțiunea duce la moartea acestuia din urmă și a unuia dintre cei doi unchi. Pe fondul alienant al unor atari atrocități, cei doi frați devin o pradă ușoară pentru turcul Nazim, traficant de fete pentru haremurile din Constantinopol și de băieți pentru propriul viciu. Chira dispare, vîndută, iar Dragomir rămîne condamnat la prizonierat și perversiune. Capitolul ultim

Scanned with OKEN Scanner

(*Dragomir*) relatează epopeea dramatică a rătăcirilor acestuia prin lumea Orientului apropiat, un spațiu exotic întins de la Constantinopol și pînă la Damasc și Liban, într-o disperată căutare a surorii pierdute și în permanență victimizat de josnicia umană. O dată cu apariția lui Barba Iani, negustor grec, ce îi oferă eroului o salvatoare protecție morală, dimensiunea tragică a periplului său este abolită temporar; nu însă și călătoria, care continuă (în doi) pînă la moartea negustorului, moment în care Dumitru-Stavru se întoarce în țară, pentru a deveni subiectul, din nou tragic, al episodului descris în primul capitol. Întreaga odisee a personajului stă sub semnul chipului absent, transfigurat mistic, al surorii (Chira Chiralina), obsesie ce se constituie în mobilul fundamental al mișcării prin lume a eroului. Sursa narațiunii din *Chira Chiralina* este o baladă eponimă din zona Brăilei (ținutul de baștină al autorului), ce o înfățișează pe Chira Chiralina crîșmăriță. Prozatorul folosește însă foarte puțin exemplul baladei populare, din care preia doar sentimentul tragic din variantele care mizează pe culpabilitatea Chirei, procedînd în rest la o resemantizare realistă, „prozaizînd" balada, modalitate prin care **I.** a „repoetizat într-un mod specific tipurile canonice" (Al. Oprea). Devenită personaj central în proza istratiană, mama Chiralinei este un caracter vital, pasional, masculin, înrudit îndeaproape cu personajele din dramele istorice (Vidra lui B. P. Hasdeu sau Doamna Chiajna, din textul lui Al. Odobescu). Ființă instinctuală prin excelență (o instinctualitate ce-și găsește un suport insolit în chiar dogma creștină), personajul „nu cunoaște un proces de interiorizare mai adînc; contradicția legiferată de epoca modernă dintre instinct și conștiință îi e străină" (Al. Oprea). Violența pasiunii erotice se găsește în contradicție flagrantă cu o existență de semicaptivitate, autoasumată. Perpetuarea acestei contradicții va conduce la extincția personajului. Figura fiicei, Chira Chiralina, vine să ia locul obsesivei dependențe materne în existența lui Dragomir. Crescută într-un mediu hibrid, pregătită pentru voluptate, cu aptitudini de odaliscă otomană, Chira Chiralina „imaginează visuri solare, incendiate de culorile Levantului. Calea din realitate spre vis e pîrtia de apă a Dunării, oglinda hipnotică în care, privindu-se, eroii își uită părinții /.../, atrași spre un iluzoriu Eldorado" (M. Vaida). Exercitînd asupra fratelui o fascinație neobișnuită, figura Chiralinei va deveni efigia solară a peregrinărilor acestuia prin lume, într-un proces continuu de căutare de sine, prin repetate tentative de identificare cu *alter ego*-ul său feminin. Dintr-o atare perspectivă, a dublului, rătăcirile personajului Dragomir vor constitui o reflexie a periplului necunoscut al Chiralinei, un proces de „ființare prin procură", în lumina chipului ritualic al unei „prezențe absente". Motivele fundamentale în *Chira Chiralina* sînt cel al călătoriei în spații exotice și cel al fatalității destinului. Spirite nomade, romantice, eroii lui **P. I.** sînt guvernați în permanență de tentația mișcării. Motivul drumului, al călătoriei, al personajului „rătăcitor", desemnează o dinamică a figurilor istratiene ce dă seamă în ultimă instanță de o fundamentală tentație (obsesie) a libertății, care ia fie formele călătoriei cu un scop desemnat, fie ale vagabondajului, supremă afirmație a mobilității „per se". Calea personajelor este întotdeauna inițiatică. Pe drumul căutării de sine este permanent prezentă însă imaginea traumatizantă a solitudinii, căci necesitatea de socializare a eroilor este sistematic blocată de erorile de conduită și decreptitudinea morală a semenilor, de unde dimensiunea tragică a istoriilor existențiale ale personajelor. Ca univers compensativ, spațiul exotic oferă mereu măsura frumuseții lumii, ipostază ce poate justifica pînă la urmă ideea călătoriei „în sine și pentru sine". Voluptatea descrierii în textul istratian, ce dublează întotdeauna voluptatea povestirii unei întîmplări, este nediscriminatorie: spațiul natural sau spațiul citadin sînt în egală măsură de o pregnantă coloratură levantină. În aceste spații traseul destinului personajelor se desfășoară pe coordonatele unui determinism uneori creștin, uneori psihologic, cel mai adesea mistic, ce amplifică la rîndul său nota de tragism a tramei. Tehnicile narative ce stau la baza textului (caracterul ternar al povestirii, bazată pe intercalarea de episoade, timpul elastic, ritualurile povestirii etc.) sînt dublate de o „percepție" (G. M. Pintea), ce desemnează o modalitate subiectivă de realizare a portretelor, bazată pe sintetizarea informațiilor colectate tot din interiorul textului de către vocea

Scanned with OKEN Scanner

auctorială. Stilul istratian este un rezultat paradoxal al dezinteresului faţă de manierisme al autorului. El se constituie în chip spontan din avalanşa şi, mai ales, din autenticitatea povestirii, prin intermediul pigmentului lingvistic levantin şi al dezinvolturii discursului, ceea ce face ca textul lui **P. I.** să fie receptat cu entuziasm în literatura franceză, unde îşi face debutul. Rezultat al unei fuziuni „între eposul popular şi eposul oriental al celor o mie şi una de nopţi" (Perpessicius), *Chira Chiralina* este cu certitudine cea mai celebră bucată literară istratiană, încadrabilă în tipologia literaturii de călătorie şi aventuri, dar şi în posibile contexte ale prozei romantice, istorice, psihologice sau chiar naturaliste.

EDIŢII: *Kyra Kyralina*, Paris, 1924; *Chira Chiralina*, Bucureşti, 1924; *Chira Chiralina*, cu o scrisoare şi o prefaţă de Romain Rolland, Bucureşti, 1943; *Chira Chiralina şi alte povestiri*, Bucureşti, 1957; *Kyra Kyralina. Oncle Anghel*, Paris, 1958; *Les Chardons du Baragan. Kyra Kyralina*, Lausanne, 1961; *Chira Chiralina. Moş Anghel. Ciulinii Bărăganului*, prefaţă de Al. Oprea, Bucureşti, 1962; *Opere alese. Oeuvres completes*, texte alese, prefaţă şi note de Al. Oprea. Ediţie bilingvă. Traducere de E. Barbu, 9 vol., Bucureşti, 1966-1984; *Chira Chiralina.Moş Anghel*, traducere de E. Barbu, Bucureşti, 1966; *Kyra Kyralina. Oncle Anghel. Presentation des haidoucs. Domnitza de Snagov*, Paris, 1968; *Povestirile lui Adrian Zograf*i, traducere de E. Barbu, prefaţă de A. Batali, vol. I; *Chira Chiralina. Moş Anghel*, Bucureşti, 1969; *„Neranţula. Ţaţa Minca.Cosma.Chira Chiralina*, Bucureşti, 1970; *Chira Chiralina*, traducere de E. Barbu, prefaţă şi bibliografie de M. Vaida, Bucureşti, 1973; *Povestirile lui Adrian Zograf*i. *Chira Chiralina.Moş Anghel*, traducere de E. Barbu, Bucureşti, 1976; *Chira Chiralina.Viaţa lui Adrian Zograf*i, ediţie îngrijită, prefaţată şi note de Al Talex, vol. I-II, Bucureşti, 1982-1983; *Povestirile lui Adrian Zograf*i. *Chira Chiralina. Moş Anghel*, Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi tabel cronologic de I. Ene, Galaţi, 1993.

REFERINŢE CRITICE: G. Ibrăileanu, *Studii literare*, 1930; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini şi pînă în prezent*, 1941; Perpessicius, *Jurnal de lector*, 1944; G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, 1954; T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965; G. M. Pintea, *Panait Istrati*, 1975; Al. Oprea, *Panait Istrati. Dosar al vieţii şi al operei*, 1978; Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, 1980; M. Iorgulescu, *Spre alt Istrati*, 1986; S. Boatcă, *Panait Istrati*, 1994;

C.T.

CHIRIŢA ÎN IAŞI SAU DOUĂ FETE ŞI-O NENEACĂ; CHIRIŢA ÎN PROVINŢIE — Comedii de Vasile Alecsandri, reprezentate la Iaşi, prima în 9 aprilie 1850, cea de a doua în 8 mai 1852, şi publicate în volumul *Teatru românesc. Repertoriul dramatic*, I, Iaşi, 1852. Aici se menţionează că ar fi fost editate mai înainte şi în broşură separată, la tipografia „Buciumului român".

La un deceniu după debutul de dramaturg, **V. A.** izbuteşte prin aceste două piese să impună un personaj de o mare pregnanţă comică, un „tip" care va face ulterior carieră pe scena românească, determinîndu-l pe autor să îl reia într-un cîntecel comic şi într-o farsă, inspirîndu-l pe Matei Milo pentru o nouă comedie, incitînd chiar şi pe comediografii şi regizorii zilelor noastre. Prima piesă, în trei acte, cu o intrigă mai simplă şi mai bine rotunjită, ne-o prezintă pe Chiriţa Bîrzoi, venită în capitala Moldovei să petreacă „cîş-legile", împreună cu cele două fete, Aristiţa şi Calipsiţa, cărora le caută soţi din lumea bună, şi cu fiul Guliţă, un copil capricios şi rîzgîiat, căruia, în ciuda unor aparente crize de autoritate maternă, nu este în stare să-i refuze nimic. Întreaga piesă demonstrează cum, una cîte una, pretenţiile şi ambiţiile provincialei pornită la asediul înaltei societăţi se destramă în mod iremediabil. Societatea ieşeană, reprezentată prin văduva Afin, fiica ei Luluţa şi sărdarul Cuculeţ, director de agie, deşi în aparenţă o acceptă, în fond o respinge, ridiculizînd, cu relativă discreţie în cazul adulţilor, cu jucat-naivă ostentaţie în cazul copilei, lipsa de maniere, educaţia încropită prin superficial mimetism şi puţinul său discernămînt în alegerea relaţiilor. În ceea ce priveşte proiectele matrimoniale, sînt şi ele sortite unui jalnic fiasco: la bal, fetele, prostuţe şi urîţele, sînt evitate de toţi „cavalerii", aga Bondicescu şi spătarul Pungescovici, ale căror amoruri Chiriţa s-a grăbit să le blagoslovească, se dovedesc a fi doi vulgari cartofori de profesie, urmăriţi şi în cele din urmă prinşi de agie, iar în final banul Grigori Bîrzoi vine „cu nepusa masă" la Iaşi şi-şi „umflă" soţia şi

Scanned with OKEN Scanner

odraslele, ferm hotărît să se întoarcă la Bîrzoieni şi să le mărite pe cele două duduci cu nişte boieraşi, vecini de moşie. Cea de a doua piesă, a cărei acţiune se petrece cîţiva ani mai tîrziu, deşi numai în două acte, are o dublă intrigă, urmărind pe de o parte ascensiunea socială a familiei Bîrzoi, cu obţinerea de către banul Grigori a funcţiei de ispravnic al ţinutului, pe de alta încercarea Chiriţei de a o mărita pe Luluţa, rămasă orfană şi aflată sub epitropia ei, cu Guliţă, în urma raţionamentului că atît la vîrstă (deşi fata e mai mare cu un an), cît şi la zestre cei doi se potrivesc de minune. Luluţa e însă îndrăgostită din copilărie de Leonaş care, deşi la început izgonit din casa Bîrzoilor, datorită unor travestiuri cu ajutorul cărora o compromite pe Chiriţa şi află metodele de chiverniseală ale „părintelui ispravnic", izbuteşte să se logodească cu aleasa inimii sale şi-l înlocuieşte şi pe cuconul Grigori în postul de care acesta a abuzat. Atît personajele, cît şi peripeţiile care susţin intriga de dragoste sînt schematice şi naive, în unele cazuri aproape neverosimile, ele neavînd decît rolul de a împlini consistenţa intrigii legate de personajele principale. Grigori Bîrzoi, omul de bun simţ şi de bună credinţă din prima comedie, nu poate rezista probei de foc a puterii, transformîndu-se într-un slujbaş leneş şi profitor; cît despre cucoana Chiriţa, ea a renunţat, se pare, să mai pătrundă în societatea ieşeană, pozînd însă în promotoare a noilor obiceiuri şi maniere în orăşelul său de provincie; e, în schimb, ferm hotărîtă să atace direct Parisul, pe care e convinsă că-l va cuceri cu titlul de baroană şi franţuzeasca învăţată „toute seulette" şi exersată în conversaţii savuroase cu preceptorul lui Guliţă, „monsiu Şarl". Piesa se încheie cu „demisionul" forţat al lui Bîrzoi, cu logodna celor doi tineri îndrăgostiţi, Luluţa şi Leonaş, dar şi cu sindrofia de adio a Chiriţei, care a obţinut mult rîvnitul paşaport pentru „staturile Evropii" şi porneşte cu brio la asaltul Occidentului. Personajul Chiriţei este cel care face să trăiască amîndouă piesele, cunoscînd chiar o anumită evoluţie, de la una la cealaltă. În *Chiriţa în Iaşi* boieroaica de la Bîrzoieni, deşi plină de încredere în sine la început, simte încet, încet că societatea ieşeană îi rămîne de fapt inaccesibilă (scenele în care povesteşte, indignată, cum s-a văzut „parastuită" pe scena comică şi în care se aşează, resemnată, să facă „patiserie", cu o „basma" plină de „cofeturi", la balul Afinoaiei sînt semnificative din acest punct de vedere), şi, în final, acceptă inevitabilul. În cea de a doua comedie, siguranţa sa a sporit în mod considerabil; devenită campioana noilor moravuri şi maniere mondene, chiar dacă, uneori, practicarea lor nu-i produce o reală plăcere, încearcă să le impună tuturor celor din jur (călăreşte şi fumează fiindcă e la modă, îşi îmbracă bărbatul „nemţeşte", vrea să-l stileze pe Ion rîndaşul, schimbă reţetarul de la bucătărie şi orele de masă obişnuite din bătrîni). E convinsă de superioritatea ei faţă de lumea provincială şi nu are nici o îndoială cu privire la impresia pe care o va face în călătoria europeană. Prevestind o serie dintre personajele caragialeşti de mai tîrziu, cucoana Chiriţa ilustrează primejdiile şi ridicolele parvenitismului cultural, ale adoptării grăbite şi superficiale a aparenţelor celor mai exterioare ale civilizaţiei moderne într-un mediu care nu este pregătit nici intelectualiceşte şi nici din punct de vedere sufletesc pentru a le înţelege şi asimila. Şarja lui A. se aplică însă reversului negativ al unui proces social şi intelectual obiectiv şi inevitabil, iar provincialismul funciar al personajului este atît de autentic şi se dezvăluie cu atîta sinceră ingenuitate, încît Chiriţa nu este, în cele din urmă, antipatică. Filonul de bun simţ „terre a terre" al personajului va fi tocmai exploatat în *Cucoana Chiriţa în voiagiu* (1864) şi *Cucoana Chiriţa în balon* (1874). Farmecul şi rezistenţa în timp a pieselor din 1850 şi 1852 se datorează vervei inepuizabile a autorului, care imaginează scenă comică după scenă, apelînd atît la procedee exterioare mai simple (qui pro quo-uri, travestiuri, comicul de mişcări şi de limbaj), cît şi la unele subtilităţi ale studiului de caracter. După cum a indicat încă Alphonse Royer şi a demonstrat apoi cu lux de amănunte Charles Drouhet, cucoana Chiriţa a avut drept model personajul comediilor lui Maillot şi Aude, Mme Angot, iar piesele care o pun în scenă au asimilat şi sugestii din Moliere sau din diferite texte ale teatrului bulevardier francez de la mijlocul veacului al XIX-lea. Acestea nu reprezintă însă decît o canava, căreia A. i-a dat o substanţă autentic românească, atît prin detaliile de mediu şi intrigă,

Scanned with OKEN Scanner

cît şi, mai ales, prin limbaj şi mentalitatea pe care acesta o concretizează. Cele două piese care o au drept protagonistă pe cucoana Chiriţa susţin în cea mai mare măsură reputaţia actuală de comediograf a lui A. (cu toate că şi alte texte ar merita şi ar putea fi revalorificate), Miluţă Gheorghiu jucînd în travesti (pe urmele tradiţiei inaugurate de M. Millo) şi Draga Olteanu fiind actorii care au contribuit cel mai mult la menţinerea lor în repertoriu.

EDIŢII: *Teatru românesc. Repertoriul dramatic*, tom. I, Iaşi, 1852; *Opere complete*, partea întîia *Teatru*, vol. I-II, Bucureşti, 1875; *Opere complete. Teatru*, vol. II *Vodeviluri*, Bucureşti, 1903; *Opere complete. Teatru*, vol. I, ed. II, Bucureşti, 1907; *Teatru. Comediile*, ediţie comentată de Alexandru Iordan. Cu o introducere şi bibliografie, Craiova, 1933; *Chiriţa în Iaşi sau Două fete şi-o neneacă. Teatru*, vol. I (*Comedii*), ediţie critică de G. Pienescu. Prefaţă şi tabel cronologic de Al. Piru, Bucureşti, 1961 (ed. II, 1973); *Opere*, vol. V *Teatru*, text ales şi stabilit, note şi variante de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucureşti, 1977; *Chiriţele*, postfaţă şi bibliografie de Mircea Braga, Bucureşti, 1978.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, III, 1909; G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, 1909 (*Opere*, I, 1974); Gh. Drouhet, *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*, 1924; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); I. Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, I, 1961; G.C. Nicolescu, *Viaţa lui Vasile Alecsandri*, 1962 (ed. II, 1966, ed. III, 1975); G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, 1965; *Istoria literaturii române*, II, 1968; V. Brădăţeanu, *Comedia în dramaturgia românească*, 1970; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, I, 1971; Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, 1978; M. Ghiţulescu, *Alecsandri şi dublul său*, 1980; V. Mîndra, *Istoria literaturii dramatice româneşti*, I, 1985; Al. Piru, *Surîzătorul Alecsandri*, 1991.

G.A.

CIMITIRUL BUNA-VESTIRE — Roman de Tudor Arghezi, apărut la Editura „Universală" Alcalay & Co., 1936. A doua ediţie antumă (şi ultima) este publicată în seria de *Scrieri*, vol. 10, 1965; de această dată, cartea nu mai e subintitulată *roman*, ci *poem*. În aceeaşi ediţie, sînt introduse trei capitole noi: 57, 58, 60.

Romanul este compus din trei părţi care redau, cronologic, într-o naraţiune la persoana I, trei momente din existenţa lui Gulică Unanian. Prima parte se deschide cu ceremonia prilejuită de susţinerea tezei de doctorat de către Unanian şi continuă cu tribulaţiile acestuia, în calitate de doctor în litere şi filosofie, în a obţine numirea într-un post de profesor. Firul epic (ţesut dintr-un material evenimenţial redus la minim) oferă doar pretextul pentru personaj ca, intersectînd anumite medii (universitar şi politic), să aşeze sub o lupă satirică şi ridiculizantă locuri, figuri sau cutume îndeobşte considerate înalte (de nu chiar sacrosancte). Văzute de Unanian, aula academică şi anticamera ministerială îşi deconspiră, dincolo de atmosfera solemnă pe care o degajă la un prim contact, adevărata natură: ele nu sînt altceva decît interioare de circ, amfiteatrul fiind „un interior de turn de apă şi de circ, edificat în echilibru ca o piramidă de cărţi de joc, din vîrful căreia, cînd cade valetul, se prăbuşesc, val vîrtej, patruzeci de cartoane", iar spaţiul ministerial se dovedeşte „o altă sală de spectacol, improvizată subt un cort de bîlci şi în mijlocul căreia trebuie să se producă un cal cu clovn". Cei care locuiesc în aceste spaţii şi care ajung să se identifice, în sens negativ, cu clovnii (pentru că, la fel ca personajele de circ, sînt purtători ai unei măşti şi profesionişti ai iluziei) sînt Profesorul şi Ministrul. Fără a avea un nume, profesorii şi miniştrii evocaţi de Unanian tind să reprezinte tagma întreagă, iar portretele creionate acestora (unele dintre ele, adevărate pamflete de dimensiuni reduse) tentează să propună tipuri. Avid de renume şi de glorie, impozant la catedră ori atunci cînd, la mari solemnităţi universitare, e înveşmîntat în togă, profesorul se arată, în intimitate, lipsit de preocupări intelectuale (neavînd timp pentru ele, le lasă, spre rezolvare, tinerilor emuli); în casa proprie, odaia preferată nu pare să fie biblioteca, ci cămara de alimente: „Dinaintea unui părete decorat cu cîrnăţărie, sensualitatea şi estetica maestrului păreau hipnotizate, şi ochii lui însufleţiţi purtau un accent atît de felin, încît învăţătorului i se păru că maestrul lui dă din coadă." Aceeaşi natură instinctuală, de „animal sensaţional", robit pîntecului (în dublu sens, digestiv şi sexual), e deconspirată (într-o pagină pamfletară de excelentă calitate) şi în cazul omului politic: „Apostolul schimbării la faţă, al pipotei mari, evanghelistul înghiţitorii şi al rînzei nesătule, cu toate borhoturile ce i s-au aruncat în privăţile gurii

Scanned with OKEN Scanner

cu lopata, cu butoiul şi cu căruţa, ştie să fie şi sentimental sfîşietor cînd îl loveşti peste bot. Fleoanca lui cu floacă şi creierul lui degenerat au borşit cuvintele, au parşivit ideile, au scrîntit simţămintele". A doua parte a romanului evocă existenţa lui Unanian ca intendent al cimitirului Buna-Vestire, post obţinut după multe diligenţe pe lîngă Ministrul, protector demagog şi naş al familiei. În replică la spaţiile investigate anterior, cimitirul (unde intendentul îşi are nu numai locul de muncă, ci şi locuinţa familială) dezminte semnificaţiile ce îi sînt atribuite în mod obişnuit (de loc lugubru, înspăimîntător) şi se dezvăluie, după o perioadă de acomodare, ca topos ocrotitor, al liniştii şi siguranţei. „Cetatea mormintelor" are, de fapt (anticipîndu-se, astfel, modul în care spaţiul va fi valorificat în partea a treia), o natură metafizică („Cimitirul e ca un preludiu de Rai") mijlocind, pentru cel care o străbate, „tovărăşia spaţiului şi a eternităţii". Purtat, uneori, de reverii înalt metafizice, Unanian rămîne, însă, acelaşi observator sagace (fie, în nota obişnuită, sarcastic, fie înduioşat) al figurii umane. Dacă în prima parte portretistica sa tindea spre stabilitatea şi soliditatea unor tipuri, de această dată ea se diversifică, înregistrînd, din mediul investigat (cei care frecventează cimitirul) figurile atipice, excentrice: pianista necrofilă, bărbatul care şi-a torturat nevasta zi de zi, dar, după moartea ei, face dovada unei devoţiuni exemplare, doamna ce şi-a îngropat în zece ani cinci bărbaţi şi „îi vizitează pe anteriori la braţului unui actual, al şaselea" etc. În partea a treia, registrul naraţiunii se schimbă: de la excentricitate şi bizarerie (păstrate în marginile verosimilului) se face trecerea spre fantastic, Unanian fiind mărturisitorul unui „ev miraculos": învierea morţilor. Numit într-o comisie însărcinată cu elucidarea "epidemiei învierilor", Unanian reproduce cîteva dintre documentele forului din care face parte: mărturii ingenue sau pasionale ale foştilor morţi, depoziţii ale martorilor, opinii ale specialiştilor în teologie şi jurisdicţie. Se înregistrează, astfel, o succesiune de discursuri ce valorifică limbajul în registre diverse, de la grotesc pînă la liturgic şi sacru. Adăugînd la acestea fragmentele din romanţul proiectat de Unanian subt titlul „Viaţă de apoi" (o încercare, extrem de plastică, de a descrie Paradisul, pe care, într-o subtilă lecţie de poetică, scriitorul Unanian o reproduce, comentînd-o şi corectînd-o în faţa cititorilor săi), partea a treia a *Cimitirului Buna-Vestire*, se arată a fi tocmai „al treilea Testament", care nu vesteşte, ci mărturiseşte despre o lume primenită, înviată. Întrupaţi, foştii morţi (de la nume oarecare pînă la Mihail Kogălniceanu, C. A. Rosetti, Alexandru cel Bun etc.) sînt supuşi, pe pămînt, unei judecăţi ce repetă scenariul cristic: găsiţi nevinovaţi de către procuror, ei apar, totuşi, în faţa judecătorilor, ceea ce probează investitura lor divină, „harul fiind suferinţă, prigoană şi nepotrivire". Ei nu vor ajunge, însă, la osîndă, avîndu-l ca apărător — după mărturia acuzatului Numărul Unu, Mihai Eminescu — pe Duhul Sfînt; acuzatorul însuşi va avea „o tresărire de cremene scînteiată" şi, lepădîndu-se de rolul său, va intra în mulţimea ce îl slăveşte pe Dumnezeu. Pornind de la investigarea vitriolantă a zonelor mîloase ale fiinţei umane şi înălţîndu-se pînă la survolarea Tăriei (în pagini ce trimit mai mult la miturile platoniciene, decît la textele biblice), *Cimitirul...* nu e un roman ce privilegiază antiteza, nici în construcţie, nici în viziune, ci — mai degrabă — structura sa triadică pare să traducă o viziune de tip sintetic, încrezătoare în puterea omului de a se înălţa şi a se mîntui prin chiar asumarea căderilor sale. Romanul devine, astfel, emblematic (prin teme, dar şi prin limbaj) pentru întreaga operă argheziană, nu numai pentru proza în al cărui vîrf estetic se află.

EDIŢII: *Cimitirul Buna-Vestire*, Bucureşti, 1936; Bucureşti, 1965; Bucureşti, 1968; Bucureşti, 1983; Cluj, 1987; Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: P. Constantinescu, *Tudor Arghezi*, 1940; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1965; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, I, 1968; Al. George, *Marele Alpha*, 1970; M. Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, 1972; Oct. Şuluţiu, *Scriitori şi cărţi*, 1974; Mircea Popa, *Spaţii literare*, 1974; Perpessicius, *Opere*, 7, 1975; Val. Cristea, *Alianţe literare*, 1977; N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1979; *Tudor Arghezi interpretat de...*, 1981; Emilia Parpală, *Poetica lui Arghezi*, 1984; A. Anghelescu, *Barocul în proza lui Arghezi*, 1988.

S.C.

Scanned with OKEN Scanner

CIMITIRUL DIN STELE — Poezii de Ion Caraion. Sub acest titlu, au apărut două volume de versuri ale lui C. Primul, tipărit în 1971 la editura Cartea Românească din Bucureşti, cuprinde, în afară de ciclurile inedite *Acuma toate-s departe* şi *Trib*, versurile din „caietul manuscris", volum bibliofil publicat „hors commerce" în 1970, *Deasupra deasuprelor,* urmate de ciclul *Iederi (caiet vechi)* — poeme rămase din anii debutului. Al doilea volum editat sub acest titlu a apărut în colecţia „Poeţi români contemporani" a editurii Eminescu din Bucureşti în 1995 şi reprezintă o antologie alcătuită de Emil Manu din: *Cimitirul din stele* (trei poeme — *Litanie, Orbul din rîu* şi *Fotoliu de amurg* — din ciclul *Acuma toate-s departe,* plus întregul grupaj *Trib,* poemele din *Deasupra deasuprelor* şi cele din *Iederi — caiet vechi)*; *Interogarea magilor* — 1978 (se reţin doar opt texte); *Dragostea e pseudonimul morţii* — 1980 (reprodus integral); *Apa de apoi* 1991 (o selecţie din ciclul omonim).

Ciclul *Acuma toate-s departe,* cu care se deschide *Cimitirul din stele* (1971) se înscrie în directa continuitate a viziunii din cărţile imediat precedente — îndeosebi a celei din *Cîrtiţa şi aproapele* (1970), care cunoscuse deja o agravare a accentului sumbru-apocaliptic al universului imaginar şi a vehemenţelor sarcastice ale limbajului. Datele esenţiale rămîn aceleaşi cu variaţiuni şi în secvenţele ciclului *Trib,* — aceeaşi imagine de prăbuşire obosită, deformare supraealistă, halucinantă şi caricaturală a spectacolului dezagregării generale; un lamento sunînd într-o lume-decor, supusă incertitudinilor hazardului („lucrurile tremură în mîinile hazardului"), inautentică şi contemplată, ca atare, cu un radical scepticism — mixtură de lucruri şi cuvinte: „întîmplări care se cheamă oameni,/ întîmplări care se cheamă vorbe..." Sentimentul bacovian al *tîrziului* şi *pustiului* apare şi aici, cu o pregnanţă deosebită („Pentru mine nu mai e nimic tîrziu. Totul e tîrziu"), mişcarea mecanică, aproape invariabilă, a lumii e de cădere şi ruinare, de *irealizare*: „Toate lucrurile cad/ în oboseli şi poveşti", „Am văzut un om care nu mai era", „la o sută de ani cădea cîte o frunză", „Vrăbiile au ruginit,/ copiii sînt serioşi şi spun ta-ta-ta,/ oamenii fac oraşe, flaute, gesturi şi spun tu-tu-tu,/ se-nvaţă bătrînii să mintă/ pururi acelaşi timpul", „-scriu pentru cînd va fi timp, azi numai e timp în lume — /după aceea cetăţile au ajuns ca nişte ciorbe"... O ironie acidă devalorizează posibila emoţie tradiţională în faţa trecerii timpului („Trec anii ca nişte măgari./ Copiii s-au făcut mari — /ici un homuncul, dincolo de corci,/ trec anii ca nişte porci", „timpul trecea ca un om cu iaurt") ori a marilor proiecte de viitor: „Mi-a scris cucuvaia: fă-mi propuneri"... Cîteva texte cu caracter ludic trimiţînd spre *Hore*-le lui Arghezi, adaugă o culoare în plus aceluiaşi registru fundamental grotesc al viziunii, întărit şi de un fel de comedie a reificării, în care locul personajului uman e luat de marioneta „frumoasă ca un eşafod/ cînd clănţăne-n ceaţă", ori de obiectele invadatoare; „scamatoria" şi grimasa clovnescă domină această lume derizorie şi repugnantă: „Ningea peste cugetul, peste viitorul meu./ Peste goluri şi civilizaţii./ Leşiatic./ Scamatoreşte./ Sedimenta panică şi dezgust". În acest context, poemele din *Deasupra deasuprelor* (1970) propun, în notaţii concentrate, cîteva „anamorfoze" şi „halucinaţii", în stilul de-acum consolidat al crochiurilor trasate cu apa tare a gravorului ironic-fantezist. (Versurile din „caietul vechi" purtînd eticheta *Iederi* abia anunţă temele şi atitudinile definitorii pentru opera mai tîrzie, însă într-o formulă deocamdată mai cuminte şi mai „clasică"). O selecţie mai „generoasă ar fi meritat, în antologia *Cimitirul din stele* (1995), volumul din 1978, *Interogaţia magilor,* prezent aici doar cu cinci titluri, semnificative însă, ce-i drept, pentru „limbajul de contradicţii" amintind de experienţele suprarealiste, pe care îl cultivă acum tot mai evident poetul. Apar astfel în vers „păsări obosite ca salariile vechi", „rana care pavoazează dilemele", pădurea „prin care fiecare pasăre e-un oaspete orb/ un clopot baroc/ un mag un strugure un ibis un gong/ mut", un Isus care „îşi vinde cuiele turiştilor" — asocieri rafinat-insolite sub care să fie disimulată tensiunea spirituală. În schimb, *Dragostea e pseudonimul morţii* (1980), cu cele trei ample secţiuni ale sale — *Teritoriu ars, Cîntece în poziţie de tragere* şi *Regii din Pont* — este prezent integral: el marchează de altfel unul din momentele de vîrf ale creaţiei lui C. în care se contopesc

Scanned with OKEN Scanner

organic toți afluenții liricii sale de pînă acum. Ceea ce se impune, din nou, este vocea unui — cum îl caracterizează C. Regman — „poet al stării de criză (care) găsește o orgolioasă vocație în asumarea fără rezerve și fără iluzii a acestei condiții, poetice, dar și umane: singurătatea, dezolarea, neliniștea, spaima, dezgustul și revolta unei fibre morale ultragiate, vexate pînă la exasperare, ulcerate și macerate în vulnerabilitatea sa secretă, dar care — într-o fanatică ripostă — încearcă, prin poezie, o himerică revanșă de unul singur asupra întregului univers, desfigurînd cu vitriolurile și supurațiile eului lezat fața realului". Convins că „nu trebuie făcută frumusețe unde nu e", poetul construiește, într-un discurs mereu tensionat, crispat, în care fantezismul grotesc își înscrie jocurile pe un fond de rece reflexivitate, o *ars poetica* subliniat dizarmonică, pe măsura lumii despre care vorbește. „Am luat cuvinte nepotrivite/ și le-am văruit cu vorbe" — se scrie, anti-arghezian, într-un loc, iar altundeva: „locuim în zdrobirea cuvintelor", „se schimbă sensul// desenează-mi acele suspendate jumătăți de țipăt", „semnificația/ dispariției semnificațiilor". Subtilitățile de limbaj și ornamentul exterior nu mai au ce căuta într-un univers lipsit de autenticitate: „presupușii pun umbre în greșeala turnului/ plantează dantele și semne/ am iubit un basm de tinichea/ ce valoare are un basm?" Textul poetic va cunoaște, deci, voite tulburări, discontinuități, sincope, o fragmentare chemată să concentreze în notația punctuală, cu șocuri asociative de factură suprarealistă, dar și cu percutante accente reflexive, un puternic nod tensional, lăsînd, pe de altă parte, suficient spațiu de reverberație imaginii, ca pentru completarea acelor „jumătăți de țipăt" invocate. Exemplul bacovian e încă o dată foarte productiv în aceste poeme, și el vine din zona *Stanțelor* obosit-rezumative ori tresărind violent de impulsuri sarcastice, sau, cum le numește poetul în ciclul *Cîntece în poziție de tragere*, „electricele descărcări sadice" (în același text, „poemul" e definit din nou sub semnul unei mari tensiuni lăuntrice, al destrămării și distrugerii: „o! ca de viscol/ mi-i frică și mă duc spre/ poemul care-o să mă bîntuie/ care-o să plouă care/ o să ardă și o să înghețe peste mine/ și înlăuntrul căruia/ am să înghet// am să mă carbonizez/ mă voi înmuia descleia destrăma/ împărți rări pulveriza și dispare..."). Sentimentul înstrăinării, al unei dezabuzate detașări de toate, al nesiguranței și dezorientării se prelungesc dinspre același spațiu poetic: „cineva îmi scrie viața/ și greșește// hegemonie a incertitudinii", „a venit nebunia-n tablouri/ toamnă/ cerul furnizează-n apă și plumb/ un „progres cu care n-am ce face", „n-am limpezit nimic/ perpetuă ceață/ și n-a fost lumea mai clară/ după ce am trecut eu prin lume", „avem tot ce nu ne trebuie", „e ora/ înființării întunericului", „Dumnezeu fuge de răspundere"... Poetul rămîne totuși „omul care se uită în toate părțile" — cum sună un titlu de poem, abulia sa nu e decît aparență, căci ea abia ascunde marea încordare a subiectului ce se confruntă, pînă la epuizare, cu universul ostil, încît poemele pot fi definite pe drept cuvînt drept „cîntece în poziție de tragere". Mai diversificate sub raport formal sînt versurile din ciclul ultim, *Regii din Pont*. Limbajul capătă aici mai multă culoare, poeziei mai „sărace" a destrămării i se substituie convulsia expresionistă a viziunii, mai evidentă acum în violențele pastei și ale desenului: „Eczeme de nouri. Corbi/ se zgîrie-n arbori, în pietre. Plînge/ și-și freacă de bulgării pămîntului orbi — /bucile, toamna de sînge". „Din loc în loc vitrina cu pelagră/ — prin cavalerii cinici ai palorii — /aminte-aduce-și c-au trecut condorii,/ și-un clown dă cu pietre-n Marea Neagră". De spațiul „Pontului" amintesc și mai „balcanicele" compoziții ludice, în linia, încă o dată frecventată, a *Hore*-lor argheziene („știi un lucru? L-am știut./ Viitorul a trecut", „infinitul laolaltă/ ca o baltă;// ca un soare/ de unsoare") și, în genere, pitorescul lingvistic orientat către aceeași, în esență, viziune grotescă, definitorie pentru întreaga operă a lui C. („Ca zărghite o iau razna toate-ncît/ — clown, mire, muhaia sau gîde — /cimitirelor din stepă, Belzebut/ (pute cerul, pute omul, toate put)/ le miroase-n treacăt și surîde/ florile de ceață."). Versurile din *Dragostea e pseudonimul morții* — ultima carte publicată de poet în țară, înainte de a se exila — întăresc astfel contururile și formele de relief ale unui teritoriu liric puternic individualizat, definit în felul următor într-un poem din ciclul *Regii din Pont*: „întinderi fără mit. Cîmp fără orizonturi./ Aici lumea se

Scanned with OKEN Scanner

imită, ţara-i de ploaie./ Abia zgîrii puţin şi ţîşneşte absurdul." Secvenţele din „prima carte a exilului" preluate din *Apa de apoi* (1990) se situează în acelaşi spaţiu problematic şi vizionar, cu o evidentă agravare a sentimentului înstrăinării şi inautenticităţii lumii, în care „viaţa s-a terminat", „am căzut într-un timp" şi „pe toate lucrurile/ a rămas pata greşelii de a fi". În varianta sa antologică, *Cimitirul din stele* oferă, aşadar, un fel de „rezumat", semnificativ pentru creaţia din ultimul sfert de veac al vieţii scriitorului.

EDIŢII: *Cimitirul din stele*, Bucureşti, 1971; *Poeme*, ed. selectivă, prefaţă de E. Manu, Bucureşti, 1974; *Lacrimi perpendiculare*, antologie, prefaţă de M. Petroveanu, Bucureşti, 1978; *Interogarea magilor*, Bucureşti, 1978; *Dragostea e pseudonimul morţii*, Bucureşti, 1980; *Apa de apoi*, ed. îngrijită şi postfaţă de E. Manu, Bucureşti, 1991; *Cimitirul din stele*, Bucureşti, 1995.

REFERINŢE CRITICE: V. Cristea, *Domeniul criticii*, 1975; P. Poantă, *Radiografii*, I, 1978; M. Niţescu, *Poeţi contemporani*, 1994; C. Regman, în *Dicţionarul scriitorilor români* (coord. M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu), 1995; M. Zaciu, *Scrisori nimănui*, 1996, I. Pop, *Pagini transparente*, 1997.

I.P.

CIOCOII VECHI ŞI NOI SAU CE NAŞTE DIN PISICĂ ŞOARICI MĂNÎNCĂ — Roman de Nicolae Filimon, apărut în „Revista română" din 1862-1863 şi în volum, la Bucureşti, în 1863. Varianta din volum se deosebeşte de prima doar prin unele corecturi stilistice şi modificarea numelor unor personaje secundare, destinată să evite posibile confuzii între protagonişti. Romanul publicat reprezintă în mod evident doar prima parte a unui proiect mai vast, în care **F.** intenţiona să zugrăvească tipul parvenitului „de la ciocoiul cu anteriu şi cu călămări la brîu al timpilor fanariotici, pînă la ciocoiul cu frac şi mănuşi albe din zilele noastre".

Acţiunea romanului se desfăşoară între 1814 şi 1825, urmărind vicisitudinile ultimelor domnii fanariote, mişcarea revoluţionară a lui Tudor Vladimirescu şi evenimentele primei domnii pămîntene şi zugrăvind, pe acest fundal politic, ascensiunea şi decăderea a două personaje care reprezintă ipostazele fundamentale ale ciocoiului de la începutul veacului trecut: postelnicul Andronache Tuzluc, venit în ţară în suita domnului Caragea, şi Dinu Păturică, ridicat „din opincă" prin linguşiri, furturi şi trădare. Boierul fanariot, aflat în culmea succesului său social la începutul romanului, decade lent dar implacabil datorită cheltuielilor nesăbuite, dezinteresului faţă de administrarea propriei averi şi, mai ales, datorită pasiunii devorante pentru chera Duduca, o curtezană care se aliază cu vătaful Dinu pentru a-i „mînca averea". El sfîrşeşte ruinat şi nebun, întreţinut în ultimii ani de viaţă din mila fostului său vătaf de curte, Gheorghe. Păturică, începîndu-şi cariera de la postul mărunt de ciubucciu în casa postelnicului, ajunge vătaf de curte, e răsplătit pentru bunele-i servicii cu o funcţie la sămeşie şi cu rangul de stolnic, se căsătoreşte cu chera Duduca după ce l-a ruinat pe Tuzluc, iar în cursul evenimentelor turburi din 1821 îl serveşte pe Alexandru Ipsilanti (inclusiv uneltind asasinatul lui Tudor Vladimirescu), ajungînd astfel ispravnic peste două judeţe. Rangul atins, ca şi averile acumulate prin înşelarea stăpînului şi prin stoarcerea nemiloasă a ţăranilor, nu-l pot feri însă de prăbuşirea ce vine o dată cu instalarea domnului pămîntean, Grigore Ghica, hotărît să facă dreptate ţăranilor jeluitori: Dinu Păturică va muri în chinuri în ocna părăsită de la Telega. Ca o contrapondere morală şi moralizatoare, romanul ne înfăţişează şi ridicarea „din opincar, mare spătar" a lui Gheorghe, care, izgonit de Tuzluc pe nedrept, intră în slujba banului C., boier român de viţă veche, şi, în cele din urmă, ca răsplată a slujbei credincioase şi a marii sale rectitudini morale, o va lua în căsătorie pe fiica acestuia, Maria, fiind astfel definitiv asimilat marii boierimi pămîntene. Intriga romanului antrenează şi o serie de alte personaje, de mai mică sau mai mare importanţă: chir Costea Chiorul, negustătorul veros care ia parte la toate maşinaţiunile lui Dinu Păturică, o bogată faună de ciocoi de la diferite curţi boiereşti, reprezentanţi ai protipendadei fanariote, acoliţi ai lui Păturică, căpitani de-ai lui Tudor ş.a. Un oarecare rol joacă şi personaje atestate istoric: domnul Caragea, Alexandru Ipsilanti, căpitanul Macedonski, Grigore Ghica, cu ale căror acţiuni politice se întretaie biografiile eroilor imaginari. Autorul furnizează cititorilor o serie de repere spaţio-temporale dintre care

Scanned with OKEN Scanner

unele nu au realitate decît în interiorul romanului (intervalele de timp, definite ca atare, scurse între diferitele episoade ale acţiunii, descrierea caselor lui Tuzluc etc.) dar altele tind să-l racordeze duratei istorice şi spaţiului obiectiv (date calendaristice precise, referiri la evenimente istorice verificabile, înfăţişarea curţii domneşti, a teatrului sau a grădinilor de agrement ale Bucureştiului ş.a.m.d.). Cele două tipuri de repere se combină într-o reţea suficient de densă pentru a da cititorului iluzia realistă, mai ales că sînt susţinute şi de substanţiale descrieri de ambianţă, care pun cu profit la contribuţie pitorescul şi suculenţa termenilor arhaici. Cadrul şi modul de viaţă al românilor la începutul secolului al XIX-lea descrise de Filimon ne oferă o imagine unitară şi caracteristică: natura e numai pe jumătate domesticită de om, manifestîndu-se încă în toată vitalitatea sa în întinsa pădure a Vlăsiei, dar şi în spaţioasele şi luxuriantele grădini particulare şi publice; gospodăriile au o înfăţişare pe jumătate rurală, cu livezi mari şi acareturi numeroase, chiar dacă sînt aşezate în capitală; casele (inclusiv palatul domnesc şi edificiul pentru teatru) sînt zidite masiv, ornamentate greoi şi fără subtilitate şi mobilate semioriental; obiectele de uz curent, îmbrăcămintea şi podoabele demonstrează şi ele o opulenţă primitivă şi o eleganţă lipsită de gust, sau de un gust cu totul diferit de cel ce se va impune în a doua jumătate a secolului, ori trădează o mizerie neagră. Oamenii sînt lipsiţi de subtilitate şi fac uz de o viclenie rudimentară, eficientă totuşi, într-o societate în care domină bunul plac şi abuzul. Din acest punct de vedere, trăsăturile personajelor sînt puternic acuzate, ele funcţionînd mai puţin ca indivizi concreţi şi mai mult ca prototipuri. Ascensiunea lui Tuzluc s-a întemeiat pe capacitatea sa de a aduce servicii josnice membrilor familiei Caragea, cea a lui Păturică pe umilinţă prefăcută, hoţie calificată şi nerușinare imperturbabilă; chera Duduca trece de la statutul de ţiitoare la cel de soţie fără să-şi modifice cîtuşi de puţin comportamentul, iar chir Costea este tot timpul protagonistul sau factorul adjuvant al unor afaceri suspecte. Personajele pozitive sînt la fel de monocorde, dar mult mai puţin convingătoare. Banul C. se gîndeşte în exclusivitate la demnitatea şi fericirea ţării şi-i sprijină pe tinerii merituoşi dar lipsiţi de mijloace pînă la a accepta căsătoria fiicei sale cu unul dintre ei; Maria suferă cu inocenţă de dragostea a cărei împlinire îi pare la început interzisă, dar ţine şi discursuri patriotice antifanariote (cu totul neverosimile în contextul educaţiei şi rolului conferit femeilor în al doilea deceniu al veacului trecut, o observase încă Pantazi Ghica!); Gheorghe nu numai că „parvine" exclusiv prin calităţile sale de inteligenţă şi muncă conştiincioasă, dar îl şi întreţine în ultimii ani ai vieţii pe stăpînul care-l izgonise în mod ruşinos şi respectă atît de mult obiceiurile şi prejudecăţile sociale, încît renunţă fără nici o luptă la femeia iubită; în finalul romanului doar pronia cerească şi, mai ales, mărinimia auctorială îl fac să-şi ajungă „ţinta aspiraţiunilor sale". Trama romanescă, nu excesiv de complicată, dar cuprinzînd totuşi numeroase episoade colaterale şi cîteva distorsiuni temporale, se bazează pe un sistem de anticipări şi de rapeluri narative, cu destulă dibăcie insinuate mai ales în cuprinsul dialogurilor, uneori atribuite însă franc vocii auctoriale. Aceasta din urmă îşi manifestă în permanenţă prezenţa în roman, începînd cu textele de escortă (dedicaţia şi prologul) şi continuînd cu introducerea unor episoade şi capitole sau cu comentariul moralistico-filosofic al unor scene sau întîmplări. Ca şi cum nu ar avea destulă încredere în cititorul său prezumtiv, F. intervine cu lămuriri şi sublinieri, oferind informaţii directe referitoare la mobilurile ascunse ale unor gesturi şi acţiuni, la semnificaţia unor decizii sau cuvinte ale personajelor sau la caracterul lor reprezentativ pentru o anumită categorie morală, socială sau istorică. Procedeul apare pînă în finalul pilduitor al romanului, pe care autorul nu se poate abţine să nu-l explicitеze, de parcă i-ar simţi, instinctiv, caracterul puţin verosimil şi convingător. *Ciocoii vechi şi noi* este însă, în ciuda propensiunilor realiste, decelabile mai ales la nivelul amănuntului, un „roman cu teză", iar ideea pe care o serveşte şi spre care converg diferitele sale componente demonstrează mai curînd buna credinţă şi iluziile eticiste ale autorului, decît foarte exacta sa pătrundere în intimitatea reală a proceselor sociale. Caracterul didactic şi demonstrativ al romanului este servit şi de un alt

Scanned with OKEN Scanner

procedeu de construcţie utilizat de F., şi anume sistemul corespondenţelor, simetric concordante sau antitetice, în conceperea inventarului de personaje (şi destine ale acestora), ca şi în realizarea unor scene sau descrieri. Protagoniştii principali alcătuiesc o schemă binară, pozitiv-negativ, angelic-demonic, în care-şi găsesc în cele din urmă locul şi personajele secundare şi episodice. Acest mod de concepere şi grupare a lor duce şi la apariţia unor scene şi momente contrastante sau corespunzîndu-şi reciproc şi în mod simetric, menite să scoată în evidenţă trăsăturile eroilor, sau determinate de acestea. Uneori, aceste scene sînt dispuse în imediată succesiune, ca pentru a le face şi mai vizibilă corespondenţa, alteori, mai rar, se află la o oarecare distanţă, şi anume atunci cînd ilustrează faze diferite, deşi strîns legate şi intercondiţionate, ale dezvoltării acţiunii şi evoluţiei soartei personajelor. În aceeaşi situaţie de corespondenţă simetric-reciprocă se află şi cîteva dintre descrierile din roman. Toate aceste procedee nu servesc numai teza morală a autorului, ci conduc şi la realizarea unui text coerent şi bine închegat, în care stîngăciile începutului se pierd, estompate de îndemînarea naraţiunii, dar mai ales de faconda dialogurilor şi de pregnanţa tablourilor de gen, care reînvie sub ochii cititorului întreaga substanţă a unei epoci şi lumi de mult apuse. În *Ciocoii vechi şi noi* conflueză cîteva maniere literare diferite. Se poate observa în primul rînd influenţa romanului popular de tip Al. Dumas sau E. Sue, cu sistemul său de personaje puternic polarizat, cu convingerea în existenţa unei justiţii imanente şi idealul social demofil dar îndestul de naiv, cu predilecţia pentru o intrigă relativ complicată, cuprinzînd urzeli tenebroase şi menajînd lovituri de teatru spectaculoase. Există însă în romanul lui F. şi o linie balzaciană, manifestată prin intenţia de realizare a unei fresce sociale, prin atenţia acordată decorului şi ambianţei în care se desfăşoară acţiunea, prin capacitatea de apropiere a realităţii pe cale vizuală şi încărcătura de substanţă concretă a frazei, prin dramatismul destinelor prezentate; de marele romancier francez aminteşte în bună măsură şi portretistica, autorul caracterizîndu-şi eroii mai ales prin trăsături fizice şi elemente exterioare de comportament, care reprezintă însă gesturi şi atitudini funcţionale nu numai sub raportul individualizării, ci şi al realizării proiecţiei stării sociale în personaj. Această tendinţă artistică este susţinută şi subliniată şi de ceea ce am putea numi gustul documentarismului arheologic de tip odobescian, care-l face pe F. să compulseze şi să pună la contribuţie documente autentice de epocă, la care face referiri precise în note, şi să acorde o atenţie deosebită minuţiozităţii reconstituirii pînă la cel mai mic detaliu a „scenelor de gen". Prin toate trăsăturile sale distinctive romanul lui F. poate fi considerat textul care încheie, şi încununează, epoca începuturilor romanului românesc modern. O dată cu el s-a terminat perioada uceniciei şi a tatonărilor, specia şi-a dovedit viabilitatea şi posibilităţile, romancierul se poate lansa în cele mai complicate şi temerare tentative.

EDIŢII: *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca. Romanţ original*, Bucureşti, 1863; *Opere complete*, vol. I *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca*, cu o prefaţă de d. N. Iorga, Bucureşti, 1902 (ed. II, 1910, ed. III, 1924); *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca*, cu un studiu de E. Lovinescu, Bucureşti, 1928; *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca. Roman social*, comentat de George Baiculescu, Craiova, 1931; *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca*, ediţie definitivă comentată de George Baiculescu, Craiova, 1942; *Opere*, vol.I, ediţie, glosar şi bibliografie de G. Baiculescu, cu o introducere de G. Ivaşcu, Bucureşti, 1957; *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca*, studiu introductiv de Şerban Cioculescu, Bucureşti, 1959; *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca*, prefaţă de Aurel Martin, ilustraţii de V. Munteanu, Bucureşti, 1963; *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca*, Bucureşti, 1971; *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca*, Bucureşti, 1972; *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca*, repere istorico-literare de Gh. Gheorghiţă, Bucureşti, 1977; *Opere*, vol. II, ediţie îngrijită, note, glosar şi bibliografie de Mircea Anghelescu, Bucureşti, 1978; *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănînca*, ediţie îngrijită de M. Anghelescu, repere istorico-literare alcătuite de A. Rusu, Bucureşti, 1985.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, III, 1909; E. Lovinescu, *Critice*, X, 1929; O. Densusianu, *Literatura română modernă*, III, 1933; T, Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); Ş. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944

Scanned with OKEN Scanner

(ed. II, 1971); H. Zalis, *Nicolae Filimon*, 1958; G. Călinescu, *Nicolae Filimon*, 1959; *Istoria literaturii române*, II, 1968; A. Martin, *Introducere în opera lui N. Filimon*, 1973; G. Ivaşcu, *Nicolae Filimon*, 1977; N. Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, I, 1980; *Nicolae Filimon interpretat de...*, 1980; M. Anghelescu, *Scriitori şi curente*, 1982; *De la N. Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*, 1982; P. Comea, *Itinerar printre clasici*, 1984; A. Cosma, *Geneza romanului românesc*, 1985, T. Vârgolici, *Aspecte ale romanului românesc din secolul al XIX-lea*, 1985.

G.A.

CIREŞARII — Roman de Constantin Chiriţă. Ciclul de cinci romane cuprinde, în versiunea finală stabilită în 1972, volumele: I. *Cavalerii florii de cireş* (iniţial: *Cireşarii. Teroarea neagră*); II. *Castelul fetei în alb*; III. *Roata norocului;* IV. *Aripi de zăpadă* (iniţial: *Teroarea albă*); V. *Drum bun, cireşari!*

Cireşarii reprezintă, poate, primul *best-seller* românesc postbelic, şi, cu certitudine, cel mai bun ciclu romanesc despre adolescenţi care s-a scris vreodată în România. Audienţa volumelor, care au început să apară în 1956, deci în plin război rece, a fost imensă, creînd o sociologie a receptării spectaculoasă. Sute de mii de liceeni români s-au identificat cu personajele romanelor; s-au constituit cluburi, centre de tineret care purtau genericul romanului; au fost iniţiate expediţii cu conţinut ştiinţific, constituite din echipe de tineri de vîrsta cireşarilor, au fost turnate filme şi un serial cu protagonişti aleşi dintre mii de candidaţi sosiţi la preselecţie — într-un cuvînt, ceea ce scria C. C. a funcţionat, dintru început, ca model social şi comportamental, adoptat cu frenezie de un tineret pentru care televizorul constituia, încă, în anii primelor trei volume, o raritate, iar presiunea ideologică din şcoli un mod de existenţă. *Cireşarii* au pus în umbră, în cele din urmă, restul prozei lui C. C., receptat, de la constituirea ciclului, preponderent ca autor al unei singure opere. Succesul imens al romanelor se datorează, pe lîngă faptul că sînt foarte bine scrise, apolitismului lor funciar, varietăţii de registru şi capacităţii de a construi un grup exponenţial, deşi aici nuanţele de idealizare — deloc stridente — nu lipsesc. Legea romanelor o reprezintă microsocialul: un grup de copii foarte dotaţi, foarte inteligenţi, cu o spontaneitate de exprimare remarcabilă, constituie un grup de afinitate facilitat de apartenenţa la acelaşi cartier şi la aceeaşi şcoală. De-a lungul celor cinci romane, prietenia lor va fi pusă la încercare de evenimente teribile. Astfel, *Teroarea Neagră* (devenită ulterior *Cavalerii florii de cireş*) pune grupul în ipostaza cartografierii unei peşteri şi a contracarării unor preopinenţi ostili; *Castelul fetei în alb* proiectează, în singurătatea munţilor, labirintul unui castel fabulos, păstrător de tezaure numismatice; *Roata norocului* are un pronunţat caracter detectivistic, relatînd furtul şi redescoperirea unor statuete celebre de Tanagra, sustrase dintr-un muzeu provincial; *Teroarea albă* (devenită, în 1972, *Aripi de zăpadă*) urcă din nou grupul la munte, pentru depistarea ascunzişului insolit al unei comori, în vreme ce *Drum bun, cireşari!* poartă grupul spre litoralul tomitan, prilejuindu-i, printr-o sofisticată imersiune arheologică, identificarea locului în care s-ar afla mormîntul — azi, la fel de necunoscut — al poetului Ovidiu. Sub aspect strict literar, s-a spus că ciclul ar aparţine unui „realism romantic" (Nichita Stănescu). Victor Ivanovici vorbea, încă din 1968, de „mitizarea" unei superbe adolescenţe, unde Binele se confruntă cu Răul, învingîndu-l cu uşurinţă. Este, poate, unica stereotipie a ciclului, definitorie în ultimă instanţă pentru orice roman scris într-un asemenea registru. Cele cinci cărţi prezintă, de altfel, puţine particularităţi aparte de construcţie. Ce le uneşte e motivul labirintului, al existenţei concepute ca o confruntare inteligentă cu Enigma. Textul sibilinic, ce duce în cele din urmă la decriptarea mesajului secret, apare explicit în *Castelul fetei în alb* şi în *Drum bun, cireşari!;* în celelalte, rolul său e preluat de situaţie. Cele două volume, amintite anterior, par să fie şi cel mai bine realizate sub aspect artistic, ducînd acţiunea în direcţia lirismului şi a nuanţărilor comportamentale, deşi psihologia situaţiilor extreme din *Teroarea albă (Aripi de zăpadă)* nu trebuie nici ea neglijată. *Teroarea neagră* prezintă, compoziţional, avantajul introducerii temei, al ineditului, în vreme ce *Roata norocului* e cel mai schematic dintre romanele ciclului, îndatorat în bună măsură atmosferei şi tribulaţiilor specifice literaturii detectivistice.

Scanned with OKEN Scanner

Două aspecte i-au cucerit dintru început pe cititorii *Cireşarilor*: hiperinteligenţa protagoniştilor şi particularităţile lor de caracter. Cele două fete, Maria („brunetă, aproape palidă, cu cozi lungi atîrnîndu-i pe piept, cu ochi visători şi mişcări lente"), respectiv Lucia („blondă, cu părul scurt, tuns băieţeşte, cu ochi iscoditori, cu mişcări scurte, sigure") pun în opoziţie contemplativul şi acţiunea. Victor (ales conducător al grupului) e premiantul matur, chibzuit, capul limpede al tuturor situaţiilor încîlcite. Ursu, vlăjgan tandru, cu forţă herculeană, e altruistul perfect, atletul interiorizat al camaraderiei desăvîrşite. Ionel (absent din *Castelul fetei în alb*) trăieşte frustrarea de a nu putea deveni lider, din cauza superiorităţii evidente a lui Victor; fizician redutabil şi progenitură a unei familii roase de ambiţii, clachează psihic în situaţii dificile, mascîndu-şi inabil slăbiciunile. Dan, „oacheş şi rotofei", *raisonneur*-ul bonom, spiritual, dizolvă, oportun, toate tensiunile, ţinîndu-şi capul acolo unde se sparg toate oalele. Ţicuşor, mezinul grupului (frate, de altfel, al Mariei) e spiriduşul fericit, decomplexat al multor giumbuşlucuri memorabile, ocupînd în ciclu un loc central, prin calitatea de iniţiat care i se conferă. Stăpîn al unui cătel hiperingenios (Ţombi; iniţial: Ţîngulică), el acoperă cel mai larg registru psihologic din tot ciclul, fiind construit de către autor ca oglindă, ca reflex tandru, jucăuş, nebunatic şi ingenuu-versatil al tuturor celorlalţi. I se adaugă acestui grup — fără a-i aparţine decît preţ de un singur roman — Laura, „castelana" „în alb a celei de-a doua secvenţe a ciclului, prezenţă visătoare, ireală, subtil amestec de mister şi fascinaţie. Principiul de construcţie e maniheist: răul din romane e monolitic, primitiv în *Teroarea neagră*, pitoresc în *Roata norocului*, enigmatic-familial în *Castelul fetei în alb*, cerebral în *Teroarea albă* şi inexistent în *Drum bun, cireşari!*. Urmînd însă logica de ansamblu a ciclului, se constată o predilecţie a lui C. C. pentru răul metodic, cerebral, premeditat, rece; pentru răul creierului, al inteligenţei, şi nu pentru acela al instinctelor. Atletul care orchestrează furtul statuetelor de Tanagra din *Roata norocului* introduce tema, care va fi continuată apoi, memorabil, în *Teroarea albă*.

EDIŢII: *Cireşarii*. Roman, Bucureşti, 1956 (ed. a II-a, 1964); *Castelul fetei în alb*. Roman, Bucureşti, 1958 (ed. a II-a, 1961); *Das Traumschloss des Mädchens in weiss*. Deutsche Übertragung von Gisela Richter. Bukarest, 1962; *A fehér ruhás leány vára*. Regény. Fordította Deák Tamás. Bukarest, 1963; *Drum bun, cireşarii*. Roman, Bucureşti, 1963; *Roata norocului*. Roman, Bucureşti, 1965; *Cireşarii*. (I. *Cavalerii florii de cireş*, II. *Castelul fetei în alb*, III. *Roata norocului*, IV. *Aripi de zăpadă*, V. *Drum bun, cireşarii*), Bucureşti, 1972 (alte două ediţii „în 1976, respectiv 1985).

REFERINŢE CRITICE: M. Popa, în „Luceafărul", nr. 26/1967; V. Ivanovici, în „Luceafărul", nr. 44/1968; „Val. C. Nestian, în „Iaşul literar", nr. 1/1969; Nichita Stănescu, în „Contemporanul", nr. 45/1971; N. Prelipceanu, în „Tribuna", nr. 23/1973; Eugenia Tudor-Anton, în „Viaţa Românească", nr. 6/1973; Roxana Sorescu, în „România literară", nr. 30/1977; Al. Balaci, în „Contemporanul", nr. 11/1985; E. Manu, în „România literară", nr. 11/1985; P. Poantă, în „Steaua", nr. 3/1985; Gheorghe Tomozei, în „Contemporanul," nr. 11/1985.

Şt. B.

CITADELA SFĂRÎMATĂ — Dramă în trei acte de Horia Lovinescu, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955. Premiera piesei: 12 aprilie 1955, la Teatrul Naţional din Bucureşti. Impulsul liminar ce stă la baza genezei acestei piese pare să fie unul de origine autobiografică, întrucît, aşa cum mărturiseşte însuşi dramaturgul într-un interviu din 1964, „orice lucrare are două istorii, una cunoscută, deschisă, şi alta mai obscură, ţinînd de frămîntările intime, uneori inconştiente şi adesea nemărturisite ale autorului". Se prefigurează astfel existenţa unor implicaţii de ordin psihanalitic, căci sub imaginea obiectivă a dezagregării familiei burgheze, prezente în piesă, se ascunde „de fapt nevoia mai intimă a autorului de a se elibera el însuşi din cercul infernal al Citadelei", act ce reprezintă un moment de ruptură în existenţa sa personală şi o tentativă de purificare spirituală.

H. L. este un dramaturg cu un destin artistic neobişnuit, întrucît *Citadela sfărîmată* — practic, realul său debut — devine, imediat, un moment de referinţă în teatrul postbelic, după cum rămîne, pînă astăzi, „cheia" întregii sale creaţii, deoarece aici se cristalizează toate motivele esenţiale care îl obsedează pe autor. Astfel, *Citadela sfărîmată* constituie, în descendenţa teatrului european de la sfîrşitul veacului al XIX-lea şi începutul secolului

Scanned with OKEN Scanner

nostru, o interesantă dramă de familie, cu toate repercusiunile de rigoare: dezagregarea treptată a unui clan, a unei „citadele", apoi conflictul dintre generații, problematizarea căsătoriei, relațiile complexe dintre frați etc. Drama, a cărei acțiune se petrece de-a lungul a cinci ani (actul I în 1943, următoarele două în 1948), circumscrie crepusculul caricatural al burgheziei și al aristocrației (se pot detecta, în acest sens, unele similitudini de viziune cu *Scrinul negru* al lui G. Călinescu), precum și momentul cristalizării unei noi intelectualități (reprezentată în piesă prin savanta Dinescu, Petru, Caterina, Irina). Citadela Dragomirescu este surprinsă în grandoarea și ruina ei, cu tabieturile, maniile, orgoliile și iluziile specifice familiei burgheze. Se reține îndeosebi Grigore Dragomirescu, șeful casei onorabile, „marele imbecil", observat cu cruzime din faza discursurilor de „om cu principii", pînă la aceea, penibilă, de senil iubitor de abțibilduri (în special „cele cu iepurași"). În alte interioare și în alte veșminte, cu alte formule, reapare, în fond, micul-burghez fixat, o dată pentru totdeauna, de către Caragiale: jupîn Dumitrache și binecunoscuta lui obsesie („... nu uita onoarea familiei mele, care-i unanim recunoscută") sau retoricul Cațavencu cu „faliții" săi („Avem și noi unchii noștri"); tot așa, în mici scene de familie, se desfășoară, întretăiată de exclamațiile de admirație ale noii coane Efimița („Tot tînăr a rămas Grigore. Și deștept"), tactica și strategia acestui modern conu Leonida: „Să-ți explic eu ce-a fost la Stalingrad. O capodoperă a științei militare germane, domnule. Uite aici..." etc. Dar acestea sînt doar cîteva din aspectele pitorești care definesc decăderea iremediabilă a unei familii. Adevărata substanță a piesei e legată de destinul tragic al lui Matei Dragomirescu. *Citadela sfărîmată* este o dramă cu doi seducători, unul, Grigore, care seduce la nivelul lumii lui mic-burgheze, avînd spectatori pe măsură (Emilia, Adela, Costică, Gătescu), și altul, Matei, la un nivel superior, grav, cu admiratori de altă natură (Petru și Irina). Oricît ar părea de paradoxal, Matei, ironicul fermecător, este *fiul* „marelui imbecil" ce-și fascinează auditoriul („Ce frumos vorbește!", exclamă Emilia, ascultîndu-l pe Grigore). Seducătorul Matei Dragomirescu, arhetip al tuturor intelectualilor anxioși ai lui **H. L.**, a atras cele mai teribile sentințe din partea criticii (și a autorului inclusiv). A fost etichetat ca „antiumanist", s-a vorbit despre „filosofia lui malefică", despre „monstruozitatea" gîndirii sale, impunîndu-se ideea, ajunsă jalnic clișeu, a unui infamant personaj. E aici o tristă neînțelegere. Matei, așa-zisul „antiumanist", este, de fapt, un tipic reprezentant al „generației tinere" interbelice (se și spune, în piesă, că ar fi „o stea a tinerei noastre intelectualități"). Filosofia sa, oricît de fulgurant expusă de autor, reprezintă în esență o *Lebensphilosophie,* deconspirată fără dubii de conceptele sale predilecte: trăirea, „marea aventură", riscul, experiența sinuciderii, ratarea, imoralismul etc. Matei face parte din acea „nouă generație" interbelică, pentru care, cum a observat G. Călinescu, „filosofii se prețuiesc nu în opera lor reală de gîndire, cît în acțiunea lor sugeratoare": de aceea, e și firesc ca Matei să aspire a fi una din acele „călăuze de spirite", grație farmecului său intelectual, cît și datorită vocației lui de „modest Pygmalion". Matei — prin care se configurează revolta împotriva tatălui, adică contra spiritului mic-burghez — încurajează, la Petru și Irina, impulsul spre o experiență *huliganică* (termenul trebuie înțeles în sensul consacrat de Mircea Eliade), cerîndu-le să dea contur de creație organică vieții lor; or, cum îi explică Matei fratelui său Petru, trebuie să-i dai existenței tale un sens superior, „realizîndu-te" și „făcînd din viața ta un lucru plin de frumos, care să nu semene cu viața ăstora", a mic-burghezilor vegetativi. Vina decisivă, ca și drama lui Matei, provine dintr-o altă cauză decît filosofia sa, din faptul că e, în adevăr, un *gînditor pur,* un juisor care, inapt să ia contact cu viața, naufragiază în lirosofie, devenind, în primul rînd pentru sine, un „plăsmuitor de miraje". El iese din stirpea hilar-tragică a ibsenianului Ulrik Brendel, descoperind, ca și ilustrul său predecesor, că „palatul de cristal" al ideilor se topește în aer ca orice himeră. Titlul dramei e multiplu în semnificații: *citadela* e, mai întîi, conform lui Grigore Dragomirescu, acea burgheză „casă serioasă, respectabilă" ce rezistă „în calea valurilor vieții", în al doilea sens, după Bunica, în pura tradiție a „dramei lui Ibsen, un fel de „cavou" („Pfui! ce aer închis e aici!"); apoi, cum spune Irina, un gen de „închisoare" („Casa asta e ca

Scanned with OKEN Scanner

o cușcă"); în fine, în ultimul sens, legat de destinul lui Matei, citadela ideilor pure, în contact cu realul, devine și ea tot o *citadelă sfărîmată*, deoarece eșecul eroului ilustrează falimentul reflexiei gratuite. Sigur, Matei, precum Ulrik Brendel, devine un mistificator, un „escroc", dar aceasta n-are nimic de a face cu nivelul jos al acelor penibili escroci de talcioc (gen Costică și Adela), la care **H. L.** își coboară personajul, făcînd din drama generică a gînditorului una meschin-conjuncturală. Cum a observat și N. Manolescu, „adevăratul personaj compromis" de către autor este Matei, care se ratează și din „absența unui spațiu prielnic de a se desfășura". Matei reprezintă — în ciuda eforturilor incorecte, neloiale ale dramaturgului de a-l „ucide" moral și fizic („Pe Matei l-am spînzurat nu pentru satisfacția spectatorului, ci pentru a mea, personală!" exclama odată autorul) — punctul cel mai de sus al gîndirii lui **H. L.** Eroul ilustrează cazul tipic al unui *uomo finito* (preluăm doar parțial termenul în sensul înțeles de Papini), pe care îl regăsim mereu, sub alte fațete, în întreg teatrul lovinescian. *Omul sfîrșit* nu e neapărat ratatul, ci cel a cărui existență e practic încheiată, fiind, în supraviețuire, propriul său parazit. Încă tînar, Matei este surprins în stadiul în care cel ce s-a nutrit de gîndirea sa și l-a urmat, adică Petru, se desparte de el și îl reneagă. Odată influența lui Matei anihilată, Petru îl consideră pe fratele său mai mare un *om sfîrșit* („Tu nu mai ai nimic, Matei. Ești o baltă stătută.") Astfel, în *Citadela sfărîmată* se materializează pentru prima oară cuplul antinomic al fraților din teatrul lui **L.**, avînd ca model, ironic dezvăluit de către Matei, pe acela al lui Aleoșa și Ivan Karamazov. Frații, oameni neîntregi, nu pot ființa decît în coexistență, fiecare e „singur și nepereche" fără celălalt, ei nefiind decît părțile despicate ale tatălui și degajînd totdeauna un sentiment ambivalent unul față de celălalt, de ură în iubire (ca Matei și Petru, ca Vlad și Toma din *Moartea unui artist*, ca, în forma lor mitică, Abel și Cain din *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* etc.). Cu *Citadela sfărîmată*, una dintre cele mai importante creații ale teatrului postbelic, **H. L.** inaugurează un teatru de probleme, cu un real rafinament ideatic. Totodată aici se cristalizează motivele centrale ale operei sale, atît din perioada realistă a dramaturgului, cît și din perioada sa simbolică.

EDIȚII: *Citadela sfărîmată*, București, 1955; *Teatru*, II, București, 1978; *Citadela sfărîmată*, București, 1981.

REFERINȚE CRITICE: Ov. S. Crohmălniceanu, *Cronici literare*, 1957; N. Manolescu, în „Luceafărul", nr. 37, 1968; I. Manițiu, *Gong*, 1968; I. Vartic, *Modelul și oglinda*, 1982; R. G. Țeposu, *Horia Lovinescu interpretat de...*, 1983; Fl. Faifer, *Dramaturgia între clipă și durată*, 1983; M. Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice contemporane*, 1984; N. Stancu, *Horia Lovinescu. O dramaturgie sub zodia lucidității*, 1985.

I.V.

CIULEANDRA — Roman de Liviu Rebreanu. Publicat la Cartea Românească, București, 1927, e curînd tradus în mai multe limbi: *Ciuleandra*. La danse de l'amour et de la mort, traduit et adapté du roumain par B. Madeleine et Marina Bousquet, Paris, Editions Baudiniere, [1929]; *Ciuleandra*. Traduzione di Venere Isopescu. Prefazione di Giulio Bertoni, Perugia-Venezia, La Nuova Italia, [1930]; *Ciuleandra*. A dança do amor e da morte. Traduçao de Lôbo Vilela, Editorial Gleba, Lisboa, [1940]; în 1933-1934 e tipărit în foileton, la Cleveland-Ohio, în ziarul „America". Nucleul romanului e, după mărturia autorului din *Jurnal*, subiectul unei nuvele intitulată *Nebunul* („unul care vrea să se facă nebun și la urmă devine aievea"), proiectat „de vreo 15 ani". În bruioane se încearcă, pe lîngă *Nebunul*, alte cîteva titluri: *Treisprezece*, *Ceasul rău*, *Nenorocirea*, *Mătrăguna*.

La 8 aug. 1927, **L. R.** notează, în *Jurnal*, după ce încheiase transcrierea romanului: „*Ciuleandra* asta, pentru mine, e o operă în care se exprimă și se clarifică o taină sufletească mare, e cazul, des repetat, al iubirii pînă la crimă... Tratat simplu, fără complicații, poate să nu mulțumească pe amatorii de acțiuni întortocheate și haletante, dar eu așa am simțit-o (...) în sfîrșit ce pot să știu? De n-ar avea nici un succes, mi-e mai dragă *Ciuleandra*, fiindcă în ea sînt instincte." *Taina* (prin care **R.** desemnează, deopotrivă, misterul creației, misterul vieții și al morții sau misterul psihologic) și *instinctul* sînt termeni recurenți în vocabularul autorului. Romanul se vrea explicarea unei asemenea *taine* — a „clipei de

Scanned with OKEN Scanner

nebunie" care conduce la crimă. Puiu Faranga, ultimul vlăstar — debil dacă nu degenerat — al unei vechi familii aristocratice, își sugrumă, inexplicabil, soția, pe care o iubește. Internat de tatăl său la un sanatoriu de boli nervoase unde urmează să simuleze nebunia pentru a scăpa de răspundere penală, Puiu Faranga e pus, pentru prima dată în viață, față în față cu el însuși și încearcă să se înțeleagă, să înțeleagă mobilurile ascunse ale crimei pe care a săvîrșit-o. Anamneza, dirijată medical, dezghioacă, strat cu strat, personalitatea celui ce se numește pe sine „Puiu Faranga", pentru a pătrunde în adîncurile fără de nume ale ființei care i-au dictat gestul. Rememorarea începe neamenințător, declanșată de albul ninsorii: „Apoi, ca într-un caleidoscop, îi apărură numai scene cu zăpadă din viața lui. Se vedea mititel..." Treptat, amintirile se ordonează în jurul unei obsesii ascunse, în jurul manifestărilor unui instinct al cruzimii, în care eroul nu se recunoaște pe sine, cel care „în treizeci de ani n-a avut să-și impute nici o brutalitate". Instinctul îi apare ca o fatalitate dictată, ereditar, de sîngele unui neam prea vechi — așadar ca o vină transindividuală. Căutînd „în trecut momente în care s-a manifestat instinctul vărsării de sînge", eroul își amintește, cu spaimă, „plăcerea grozavă de-a privi, pe cînd era un prichindel, cînd se tăiau păsările pentru bucătărie. Cum se năpustea să pună mîna pe corpul fără cap ce se zvîrcolea și sărea ici-colo împroșcînd cu sînge în toate părțile". Anamneza aduce așadar la suprafață o instinctualitate ascunsă, o voce transindividuală ce se manifestă printr-o serie de motive, comune și altor creații ale lui **R.**: sîngele, vocea străină, nebunia etc. Pentru Puiu Faranga rămîne însă de soluționat o a doua întrebare esențială: de ce a ales-o ca victimă pe Madeleine, frumoasa, resemnata lui soție, care-i tolera toate infidelitățile cu aerul ei de melancolică absență și cu blînda ei indiferență? în cursul anamnezei apare, mai întîi reticent, întîmplător parcă, mai apoi din ce în ce mai insistent, un nou motiv, care devine o obsesie: motivul Ciuleandrei, dansul straniu, extatic, dansul pe care toți trei eroii reuniți la sanatoriu (Puiu Faranga, gardianul său, Andrei Leahu, și doctorul Ursu) îl cunosc, dar nici unul nu și-l reamintește, sau nu vrea să și-l reamintească. Dorința de a reconstitui dansul uitat devine, treptat, principala obsesie a eroului, substituindu-se amintirii obsedante a crimei și sfîrșind prin a-l cufunda în beatitudinea nebuniei în clipa cînd ritmul uitat e reconstituit și dansat pînă la uitare de sine („De alături se auzeau pașii lui Puiu, neostenițți, într-un ritm săltăreț, stimulați de o melodie gîfîită, ca respirația unui bolnav pe moarte"). Ciuleandra constituie explicația ascunsă și devine expierea crimei. Căci dansul uitat fusese prilejul cu care, într-un sat argeșean, Puiu Faranga o întîlnise pe Mădălina, viitoarea sa soție Madeleine. Conform voinței tatălui său, care spera într-o regenerare a familiei prin căsătoria lui Puiu cu o țărancă, Mădălina fusese adoptată și educată de mătușa viitorului ei soț, în vederea acestei căsătorii. La sanatoriu, Puiu Faranga rememorează dansul care-l obsedează „ca o fatalitate": „Cine n-a văzut Ciuleandra nu-și poate închipui beția dansului... Zidul viu se avîntă, cînd încoace, cînd încolo, lăutarii pișcă vehement strunele înăsprind și ascuțind sunetele cu cîte un chiot din gură, la care se încearcă să răspundă altul, în toiul jucătorilor, curmat însă și înghițit de năvala ritmului... Șirul... se transformă parcă într-un morman de carne fierbinte, care se zvîrcolește pe loc un răstimp... De cîteva ori clocotul de patimă e străpuns de chiote prelungi, țîșnite parcă din străvechimea vremurilor, sau de vreun țipăt de fată, cu sînii aprinși de strînsoare. Și așa jocul pare că va continua pînă ce toți jucătorii își vor topi sufletele într-o supremă înflăcărare de pasiune dezlănțuită. Dar brusc... cîntecul se frînge și îngrămădirea de tineri se risipește într-un hohot de rîs sălbatic ca geamătul unei imense plăceri satisfăcute... Singură Ciuleandra din cîte jocuri cunosc poate să explice extazul dansului, al dansului ca o manifestare a adorației supreme, ba chiar a dansurilor religioase, care se sfîrșeau prin mutilări sau sacrificii umane". În această scenă antologică, Ciuleandra — cu „zidul de trupuri", cu beția care „topește sufletele", cu „mormanul de carne fierbinte" în care dansatorii se transformă, cu chiotele țîșnite „din străvechimea vremurilor", cu extazul pasiunii ce transcende (și poate mutila, sacrificial, individul), Ciuleandra e o manifestare orgiastic-dionisiacă. La hora din Vărzari, Mădălina e o menadă dezlănțuită („Am

Scanned with OKEN Scanner

sărutat-o repede pe colțul buzelor. Surprinsă și neputîndu-se apăra altfel, și-a înfipt dințișorii în obrazul meu, ca o pisică supărată, și apoi a dat un țipăt scurt, de mulțumire"). Trecută prin școlile elvețiene, franceze și englezești, Madeleine pierde vitalitatea orgiastică a Mădălinei, pe care Puiu Faranga o va căuta zadarnic în „blînda, discreta și melancolica" lui soție, tăcută și etern absentă, în perfecta Madelon, pe care o va ucide, încercînd s-o regăsească pe Mădălina pierdută. Începutul romanului însemnează epilogul dansului aproape uitat, epilog marcat printr-un ritual de sacrificiu la care victima pare a consimți sau, în orice caz, nu pare a se opune. Menada îmblînzită pare a-și fi trăit întreaga existență de aristocrată în așteptarea morții care să o redea sferei dionisiace de unde a fost smulsă împotriva voinței ei. Orgiasticul dionisiac din *Ciuleandra* e conceput în tonalitate vizibil nietzscheană. Pasiunea constantă pentru Nietzsche („care este sufletul meu") și-o mărturisea **R.** Încă în 1910, în corespondența cu M. Dragomirescu și avea să dureze pînă la sfîrșitul vieții romancierului (dovadă *motto*-ul la *Gorila,* extras din *Așa grăit-a Zarathustra).* Din această coloratură dionisiacă derivă conotația tragică a instinctualității ca punct de ruptură a individualului invadat de trans-individual, conotație definitorie pentru întreaga operă a romancierului. Caracterul tragic al conflictului romanesc a fost comentat de **R.** Însuși în conferința *Cum am scris Răscoala* („în romanul acesta toți, absolut toți, au dreptate și tocmai aceasta constituie tragicul conflictului"), precum și într-un interviu acordat lui Dan Petrașincu („Prin obiectivitatea aceasta am voit ca toate cruzimile, omenești sau neomenești, din *Răscoala,* să fie justificate în virtutea unui destin"). *Ciuleandra* dezvăluie sursele tragicului la **R.** Într-o viziune nietzscheană a existenței instinctuale. Căci în dosul clipei de „nebunie" se lasă bănuită, dacă nu întotdeauna văzută, masca lui Dionis și chipul menadelor sfîșiind trupuri însîngerate în extazul dansului.

ALTE EDIȚII: *Opere,* vol. VII, ed. critică de Niculae Gheran; variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, București, 1975.

REFERINȚE CRITICE: Perpessicius, *Mențiuni critice,* vol. II, 1934; Ion. I. Cantacuzino, *Note despre „Jar" și romanele lui Liviu Rebreanu,* în „Revista Fundațiilor", I (1934), nr. 10; P. Constantinescu, *Scrieri,* vol. IV, 1972; *Liviu Rebreanu după un veac.* O carte gîndită și alcătuită de M. Zaciu, 1985.

I.Em.P.

CIUTA — Piesă în trei acte de Victor Ion Popa. Publicată mai întîi fragmentar în „Gîndirea" (an I, nr.6, 15 iulie 1921, p. 166); tipărită, trei ani mai tîrziu, în volum la Editura Librăriei Universala-Alcalay & Co. În 1922 piesa este acceptată și premiată de Comitetul de lectură al Teatrului Național din București și obține premiul Asociației Criticilor Dramatici. Premiera are loc în seara zilei de 13 septembrie 1922, „nu numai în concertul de elogii ale presei cotidiene...", dar și „la adăpostul unei remarcabile favori publice", cum notează Eugen Lovinescu, bucurîndu-se de „o primire deosebit de caldă" (Liviu Rebreanu). Reprezentată, cu un succes asemănător, la Iași (1922) și Cluj (1923), *Ciuta* îi aduce autorului, în 1923, „Marele premiu Caragiale". Dintre montările mai recente sînt de menționat cele de la teatrele din Pitești și Bîrlad, ca și aceea din 1970 de la Televiziunea Română, de larg ecou în rîndurile publicului.

Substanța ideatică a piesei, admirabil susținută, pe parcursul celor trei acte, de întreaga desfășurare a discursului dramatic, pare a fi comprimată în metafora-simbol a ciutei, pe care autorul o strecoară într-o replică aparținînd personajului raisonneur. În cuvinte sumbru-prevestitoare, cu o funcționalitate evident oraculară în ordinea succesiunii evenimentelor, doctor Micu îl avertizează pe nepotul său: „...și Carmen e ca ciuta, Octav. Singuratică, mai tot anul îi place să stea sus, sus... unde nu-i noroi... deasupra norilor... lîngă soare... Și ascultă, Octav... De-o alungă vreo fiară, ciuta fuge și se suie pînă în cel din urmă stei de stîncă... Iar dacă fiara mai poate să se suie după dînsa... De-acolo ciuta, cînd s-a stins și cea din urmă licărire de nădejde, ciuta închide ochii, îngenunche ca de rugăciune... Și se prăbușește în prăpastie... strivindu-se de stînci... Ia seama, că nu se știe ce fiară ajunge pînă sus". Trama piesei nu pare defel complicată, consumîndu-se aparent în radiografierea unui „fapt de viață" (Mihail Sevastos) ori a unui „conflict de moravuri" (Mircea Mancaș). Ea se întemeiază pe o

Scanned with OKEN Scanner

„schemă tipică" (Valeriu Râpeanu) pentru dramaturgia şi o parte a prozei din primele decenii ale secolului nostru. Conform acestui pattern de creaţie structurant vom întîlni în *Ciuta*, pe de o parte, încrederea în puterea nelimitată a banului pe care o au „îmbogăţiţii fără merit", cum îi numea N. Iorga, şi, pe de altă parte, „opoziţia personajului feminin ce crede numai în puterea dragostei", generată de „trufia acestora" (Ibid.). Pe confruntarea aceasta fundamentală se va clădi întreaga tensiune dramatică şi tot ea va sta la baza situaţiilor conflictuale ale piesei, care, spre final, o dată cu apropierea deznodămîntului, va evolua, cum remarcă exegeţii, tot mai decis spre dezbaterea de idei proprie teatrului ibsenian, dar şi celui românesc din epoca respectivă şi de mai tîrziu. Acţiunea e plasată într-un orăşel de provincie de la începutul acestui secol, într-un tîrg ce respiră o atmosferă patriarhală, unde trăiesc oameni cumsecade de felul doctorului Micu şi al soţiei sale Maria şi unde viaţa cunoaşte ritmuri aşezate pe vechi cutume, pe valori etice şi principii morale solide, verificate generaţii de-a rîndul. Umanitatea aceasta, năzuind spre o fericire a lucrurilor simple şi care, tocmai de aceea, mai credea în integritatea morală a omului, este vulnerată în echilibrul ei funciar de insinuarea „noilor stăpîni", consecinţă a restructurărilor pe care le înregistrează societatea românească a timpului. „Afacerişti veroşi" (V. Mîndra), pentru care zeul tutelar rămîne banul cu puterea lui înşelătoare, orgolioşi şi agresivi, aceştia favorizează, prin răsturnarea vechilor valori, întemeierea unei lumi a patimilor mărunte, complet străină oricărui ideal de viaţă înălţător. Costea Moceanu este un produs al acestei lumi imunde, a mizeriei morale. îmbogăţit pe căi oneroase (fost vechil, acum milionar), tip de umanoid vindicativ şi rudimentar, acesta vrea să-şi „facă ambiţia" şi să se căsătorească cu frumoasa Carmen Anta, adolescenta aflată în pragul majoratului. Sedus de frumuseţea fetei şi, pesemne, contrariat de spiritul ei independent, Costea Moceanu recurge la cele mai odioase stratageme (o şantajează pe Ana Anta, mătuşa „Ciutei", încearcă să-l momească pe Octav şi apoi aranjează să fie dat afară din slujba de la bancă ori s-o compromită pe Carmen), toate avînd drept numitor comun lipsa oricăror scrupule. Voluntară şi romantic-intransingentă în urmărirea „visurilor" ei „de viaţă" (Liviu Rebreanu), a idealului ei de fericire şi dragoste („am pornit pe un drum de pe care nimeni şi nimic nu poate să mă întoarcă"), Carmen Anta rămîne consecventă cu sine, înfruntîndu-l pe Moceanu. Inima ei e dată lui Octav Şoimu, nepotul doctorului Micu, astfel încît îl respinge pe Moceanu şi atunci începe hăituiala „Ciutei", care, în cele din urmă, se va sfîrşi în mod tragic. Carmen, rămasă şi fără averea pe care mătuşa ei i-o risipise, comite gestul suprem al sinuciderii, refuzînd, în felul acesta, să cadă vie în mîinile lui Moceanu, apărîndu-şi deci, pînă la capăt, idealul de iubire, aspiraţia spre fericire şi puritate: Carmen: „...dar atîta fericire, Octav, atîta fericire... Mă ameţeşte nesfîrşitul... Parcă sînt în vîrf de stîncă... pe o margine de prăpastie fără fund. Primejdie, primejdie multă dedesupt, dar soare blînd şi cer senin... nemărginit... deasupra". Izolarea în lumea iubirii absolute — Carmen Anta îşi imaginează o retragere într-un sat de munte, departe de oameni, unde la adăpostul averii să se dedice numai iubirii — ca şi gestul eroinei din finalul piesei pot fi receptate şi ca un protest împotriva unei lumi incompatibile cu aspiraţiile ei, cu setea de absolut şi cu ardenţa pasiunilor sale. „Ciuta" se simte superioară acestei lumi, înţelege că ea îi este străină. Rezolvările date de **V. I. P.** nu sînt ferite de o anume ambiguitate şi, e drept, de un oarecare „romantism sentimental". Gestul final al „Ciutei" contravine oarecum, s-a arătat acest lucru, logicii de pînă atunci a piesei, dar de ce nu l-am interpreta ca pe o tentativă de eliberare prin moarte, a eroinei? Căci ea trăieşte, fără îndoială, un acut sentiment al neîmplinirii, al înstrăinării de sine, o dramă a inadecvării la lume şi la mediul în care îi este dat să viеţuiască. Carmen Anta nu poate accepta o existenţă de compromisuri şi turpitudini morale oferită de exemplul unor Costea Moceanu, Tache Voinea ori Ana Anta; dar nici cea reprezentată de cuplul doctor Micu — Maria, a liniştii şi fericirii mărunt conjugale pe care, posibil, i-ar fi adus-o căsătoria cu Octav; de altfel eroina înţelege că acesta, „nevolnic", n-o poate urma în visurile ei de a realiza absolutul în dragoste. Gestul frumoasei adolescente poate fi echivalat cu o evadare şi

Scanned with OKEN Scanner

eliberare în şi prin moarte. Sfidîndu-l pe Moceanu şi mărturisindu-se lui Octav, ea îşi împlineşte în plan simbolic, prin nuntire, „nesfîrşita" dragoste, destinul existenţial: „Carmen (într-un hohot de plîns): Iubirea mea! Singura mea iubire... — Octav: Ce-i asta? Pentru Dumnezeu! — Carmen: Nesfîrşita dragoste... Nesfîrşită... — Octav: Mă faci să tremur, Carmen... — Carmen: Seara noastră de nuntă... (izbucnind) Octav... Seara asta n-are să se mai întoarcă niciodată. — Octav: Ce-a fost aici? Plînsete? Strigăte... Spune-mi Carmen, ce-i asta? Nu mă chinui? — Carmen: Nu mai plec din casa asta, Octav. Viaţa mea e toată a ta. Sufletul ţi-l dau în seamă ţie..." Piesei i s-a reproşat o anumită insuficienţă pe linia construcţiei dramatice, o oarecare retorică şi „teatralitate" prea abundente în scriitura unor replici, dar, în general, i s-a recunoscut valoarea, dată, în primul rînd, de „instinctul dramatic" sigur al autorului. Operă de tinereţe, *Ciuta* rămîne, graţie ştiinţei de a „crea viaţă", de a creiona personaje memorabile etc. o reuşită a teatrului lui **V. I. P.** a literaturii noastre dramatice dintre cele două războaie mondiale. Parte din mesajele inculcate în ţesătura piesei rămîn actuale, fiind recepţionate, aşa cum s-a şi dovedit, cu interes de spectatorul contemporan.

EDIŢII: *Ciuta*, piesă în trei acte, Bucureşti, 1924; *Ciuta* de Victor Ion Popa, în *Teatru*, ediţie îngrijită de Ştefan Cristea, Bucureşti; *Muşcata din fereastră. Teatru* I, antologie, prefaţă şi note de Valeriu Râpeanu, Bucureşti, 1984.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, în „Sburătorul", 6 oct. 1922; L. Rebreanu, în „Viaţa românească", an XIV (1922), nr.10 (octombrie); M. Sevastos, „Viaţa românească", nr. 11, 1922; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol II, 1972; Şt. Cristea, *Victor Ion Popa, Viaţa şi descrierea operei*; contribuţii documentare, 1978; V. Mîndra, *Victor Ion Popa*, 1975; Ov.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. III, 1975; M. Mancaş, *Trecut şi prezent în teatrul românesc*, 1979.

I.Ş.

CÎND VIOARELE TĂCURĂ — Ciclu de douăzeci de poezii de Ştefan Petică, fără titluri, doar numerotate, apărut pentru prima dată ca atare în volumul *Fecioara în alb. Cînd vioarele tăcură. Moartea visurilor. Poeme*, Bucureşti, 1902. Titlul ciclului a fost utlilizat mai întîi de poet pentru un articol politic (*Cînd vioarele au tăcut*), apărut în „Lumea nouă", 1898, nr. 1. Trei dintre poezii au apărut mai înainte separat: cea cu numărul VII în „România jună" din 31 iulie 1900, ca poema VIII din ciclul *Fecioara în alb*, poezia XIII, sub titlul *Amurg parfumat*, în „Literatorul", 1899, nr. 1, şi poezia XIV, sub titlul *Sonnet*, în „Literatorul", 1899, nr. 7 (în acest caz, varianta definitivă va aduce diferenţe de grafie, dar şi de conţinut). Poezia cu numărul III a fost inclusă şi în actul II, sc. 2 din tragedia *Solii păcii* (apărut mai întîi în „Literatură şi artă română", ianuarie 1901).

Considerat de critică primul poet simbolist autentic din literatura noastră (de altfel, nu numai practician, ci şi teoretician al curentului), **Şt. P.** scrie o poezie puternic personalizată, iar ciclurile ce alcătuiesc singurul său volum de poezii antum au fiecare o remarcabiă unitate, determinată de cîteva metafore dominante şi, în acelaşi timp, realizează o continuitate care asigură şi cărţii ca atare calitatea de întreg artisticeşte viabil. Mărturiei proprii din *Argumentul* volumului („Am scris aceste poeme într-o vreme de zbuciumare tăcută şi de deznădejde tragică"), poetul îi adaugă în ciclul *Cînd vioarele tăcură* cîteva auto-definiţii care completează şi nuanţează concepţia sa despre poezie. Intonat încă în prima piesă a ciclului, motivul cîntului neîntrerupt se transformă în cea de a treia într-o directă declaraţie a superiorităţii ne-rostitului („Cîntarea care n-a fost spusă/ E mai frumoasă ca oricare"), o apreciere superlativă a virtualităţii deschise spre toate sensurile posibile („Tortura ei necunoscută/ Este suprema poezie"). Chinuit de aspiraţia spre expresie, realizată doar la modul minor („Cîntecele mele/ Sunt gingaşe şi triste şi duioase/ şi singure/.../", cum se spune în poezia cu numărul VII), poetul e în acelaşi timp înspăimîntat de latenţele misterioase ale sufletului său, în care pasiunile stau comprimate, dar pot oricînd exploda într-o combustie de necontrolat („Căci flăcări izbucni-vor cu putere/ Din noaptea rătăcitelor păcate"). Se afirmă, deci, în aceste poezii, şi o altă trăsătură caracteristică nu numai întregului ciclu, ci ansamblului poeziei lui **Şt. P.**: dualitatea, cînd nu de-a dreptul plurivocitatea, sensurilor, o ambiguitate genuin-modernă, care

Scanned with OKEN Scanner

asigură fiecărei piese durabilitate şi o capacitate inepuizabilă de comunicare cu sensibilitatea specifică a cititorilor. În economia primului volum al poetului ciclul *Cînd vioarele tăcură* are nu numai o poziţie mediană, ci şi o funcţie de tranziţie, de la primul (*Fecioara în alb*), dominat de aspiraţia ascensională şi de metaforele purităţii, spre cel de-al treilea (*Moartea visului*), care debutează cu imaginea liminară a „ceasului negru" cînd „pe cerul morţii încet s-aprinde-o stea". *Cînd vioarele tăcură* e, înainte de toate, ciclul gestului creator întrerupt (nu neapărat însă şi ratat, căci am văzut că tăcerea încă nenumitului e valorizată de poet tocmai pentru infinitele sale latenţe). Chemarea înaltului, păstrată din ciclul anterior, se traduce de data aceasta printr-o mişcare de invocare a unor „braţe obosite", crinul „de-argint" e „plăpînd" (XI), iar turlele cetăţii par nişte „braţe desperate" ce semnifică moartea înceată a frumuseţii însăşi (XV). Poetul, care, de altfel, la data apariţiei volumului, nu mai avea de trăit decît doi ani, cîntă în acest ciclu nu moartea, ci murirea, procesul lent de desfoliere a vegetaţiei şi a visurilor, a naturii şi a arhitecturii, a gîndurilor şi a sentimentelor, a speranţei şi a iubirii. Poezia cu numărul IV se referă direct la apropiata moarte a poetului însuşi, într-un cîntec-descîntec care atenuează teama de propria dispariţie prin transferarea gîndului spre singurătatea iubitei: moartea poate fi privită astfel cu un soi de detaşare, iar cei doi protagonişti sînt antrenaţi într-un ritual care estetizează pînă şi despărţirea definitivă. Acelaşi lucru se întîmplă şi în poezia cu numărul I, considerată de G. Călinescu — şi, pe urmele lui, de mai toţi comentatorii — „piesa capitală" a ciclului: stingerea cîntului, tăcerea instrumentelor, deplasează receptarea din zona auditivului în cea a vizualului, păstrînd însă diafanitatea şi caracterul fragmentar al senzaţiilor ce nu închipuie un decor — şi cu atît mai puţin o acţiune, — ci sugerează doar ideea de eleganţă, fineţe şi aspiraţie superioară („arcuşuri albe", „paseri cu aripele-ntinse", degete fine, „clape de fildeş ridicate", „flaute de aur"). Vocabularul poetic al ciclului este dominat de sonuri şi parfumuri, iar „gramatica" sa — specific simbolistă — se întemeiază pe sinestezie. Efectele se obţin, în multe cazuri, prin subtila utilizare a repetiţiei, nu numai de imagini şi de idei, ci şi de cuvinte, emistihuri şi versuri, adică de mase sonore, care echilibrează sau dau o legănare uneori soporifică (în sensul „aromirii" eminesciene) textelor. Modalităţile concrete de folosire a repetiţiei variază (compară, de exemplu, poeziile cu numerele IV, VI, XII, XVI, XIX, XX), aşa încît procedeul nu devine monoton şi-şi păstrează întreaga putere de sugestie. Şi, tot ca la autenticii simbolişti, sensurile poeziilor sînt flotante, imaginile izolate sau bucăţile componente pot fi interpretate în mai multe direcţii, solicitînd neapărat colaborarea cititorului, dar ciclul în întregime are o inconfundabilă personalitate de sens subiacent şi unitate de expresie, chiar dacă acestea nu pot fi traduse fără rest în limbajul comentariului. Acest fapt se datorează nu numai talentului autentic al poetului, ci şi remarcabilei sale culturi estetice şi literare, care merge de la Dante şi Petrarca, prin Ruskin şi mişcarea prerafaelită, pînă la cei mai caracteristici poeţi „moderni" ai sfîrşitului de secol al XIX-lea (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Verhaeren, Hofmannsthal, Stefan George ş. a.). Poezia lui **P.** se integrează, pe de altă parte, perfect şi într-o succesiune românească ce duce de la Eminescu (ecouri mai mult sau mai puţin involuntare din care pot fi descoperite în primele sale poezii) la Bacovia (*Cînd vioarele tăcură* IX este o poezie net prebacoviană).

EDIŢII: *Fecioara în alb. Cînd vioarele tăcură. Moartea visurilor. Poeme*, Bucureşti, 1902; *Opere*, ediţie îngrijită de N. Davidescu, Bucureşti, 1938; *Scrieri*, I, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii şi variante de Eufrosina Molcuţ, Bucureşti, 1970.

REFERINŢE CRITICE: G. Tăbăcaru, *Ştefan Petică*, 1925; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente şi scriitori*, 1970; Zina Molcuţ, *Ştefan Petică şi vremea sa*, 1980; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. II, 1984; C. Trandafir, *Introducere în opera lui Ştefan Petică*, 1984; D. Micu, *Modernismul românesc*, I, *De la Macedonski la Bacovia*, 1984.

G.A.

CÎNTAREA MUNŢILOR — Volum de versuri de Magda Isanos, publicat în 1945, de către Ministerul Artelor. Deşi apărută postum, cartea a fost pregătită de autoare, a cărei personalitate girează astfel opţiunea editorială

Scanned with OKEN Scanner

pentru cele treizeci de titluri şi coerenţa volumului. O parte dintre poeme fuseseră publicate în periodice, înainte de apariţia volumului *Cîntarea munţilor*. Astfel, în „Tribuna poporului" din 1944 apar: *Aştept anul unu* (nr. 43), *Aceste mîni* (nr. 78), *Munţii lumii, pe inima mea* (nr. 69) şi ultimul fragment, al V-lea, din *Prin el am cunoscut norodul,* sub titlul *Măştile galbene* (nr. 7). Revista „Victoria" publică în 1944: *Doamne, n-ajung pîn' la tine?* (nr. 12), *Ospăţ* (nr. 32), *Am văzut şi eu oameni plecînd* (nr. 3, publicată şi în „Orizont", nr. 9 din 1945), iar în numărul 162 din 1945 apare *Mama.* Poezia *Dumnezeu,* cu titlul *Îngerii,* apare în nr. 729 al revistei „Vremea", în 1943, iar *De-am fi-mpărţit pe dreptate,* în 1945, în „Revista Fundaţiilor Regale" (nr. 3). Cu o strofă în plus („Să fie cald în curtea mea şi bine/ ca sub copaci în rumenă amiază./ Dar versurile singure s-aşează/ şi ca un vis stă zarea lîngă mine") şi cu un alt titlu *(Poem),* poezia *Florile şi fiecare sens luminos al lumii* apare în 1939 în „Jurnalul literar". Poeme din *Cîntarea munţilor* au fost traduse în limbile: maghiară, rusă, engleză, franceză, germană, italiană.

Ca şi în cazul lui Labiş, lectura poemelor **M. I.** rămîne arestată de semnul imprimat asupra operei de către un destin tragic. Moartă înainte de publicarea celor mai multe dintre volumele sale şi, mai ales, înainte de rotunjirea destinului său creator, **M. I.** se înscrie involuntar, ca figură, într-o tradiţie care mitizează Tînărul Poet, tradiţie deschisă de însuşi Eminescu. Tocmai din aceste motive, receptarea poeziei sale este ameninţată de întreaga gamă de clişee menite să „cimenteze" o statură (şi o statuie!) pe care, de regulă, creatorul a detestat-o şi care ar fi menită să anatemizeze orice blasfemiatoare intenţii demitizante. Încercînd însă să separăm (atît cît este posibil) poezia **M. I.** de imaginea foarte tinerei poete suferinde, va trebui să recunoaştem o identitate lirică extrem de bine conturată, o valoare artistică suficient de reală pentru a rezista şi în urma demolării clişeelor. Al doilea volum al autoarei, *Cîntarea munţilor* defineşte, poate, cel mai bine *forţa* versului **M. I.**, dacă nu întreaga sa creaţie, deoarece mărturiseşte măsura subtilă în care, la **M. I.** suferinţa şi plînsul acesteia („De-am fi-mpărţit pe dreptate/ toate durerile lumii,/ cît pe inima mea, cît pe inima ta,/ eu n-aş muri aşa tînără" — *De-am fi-mpărţit pe dreptate*) se combină cu un optimism funciar, solar, („Cîntecul e-n mine ca-n voi tăcerea./ îi bănuiesc uneori puterea" — *Cînt)* şi cu militantismul mesajului („Atunci, de ce staţi?/ Iată: dac-aş şti că murind eu/ aţi porni mai degrabă,/ pumnalu-i gata./ Oameni, daţi-mi drapelul!" — *Nu pot înţelege de ce...).* Feminitatea liricii autoarei, mereu prezentă, este una „de substanţă, ceva natural, [...] însă fără pic de dulcegărie", va defini P. Constantinescu versul particular al **M. I.**, pe cînd poeta se afla încă în viaţă. Cu *Cîntarea munţilor,* poeta îşi ia în serios, mai mult ca oricînd, rolul de tribun, de voce prin care curge o „cîntare" care aparţine, prin putere şi amploare, „munţilor", altora. Poezia sensibilă, intim panteistă, care o prinde atît de bine, este abandonată aproape total în favoarea versului-manifest, a unor cadenţe whitmaniene. Acesta este, crede poeta, singurul mod viabil de a scrie poezie în vreme de război, într-o epocă ce generalizează şi consacră *tensiunea, criza* la rangul de mod de a exista. Chiar şi drama personală trece într-un plan secund şi nu se dezvăluie decît ca accident individual al unui destin colectiv. „Poezia nouă" în serviciul căreia autoarea se aşează „se naşte şi capătă glas" din „sîngele mulţimii", deci dintr-un fluid vital menit să unifice energiile individuale, dar în acelaşi timp să răscolească viscere şi să reinstituie valori. Voce a mulţimii, poeta se simte îndreptăţită să postuleze: „Nu vom vorbi despre flori/ care se deschid şi surîd dimineaţa./ Ci despre zbuciumul nostru şi viaţa/ care aşteaptă cîntăreţi nenfricaţi." Paradoxal este modul cum, în lirica **M. I.**, senzualitatea şi modul feminin, intuitiv, de a percepe şi de a trăi lumea nu se concretizează în poezii de dragoste. La o privire exigentă, vom constata că acestea lipsesc cu desăvîrşire (dacă lăsăm la o parte primele creaţii, care nu se ridică prin nimic deasupra unei poetici comune). Situaţia este de natură să contrarieze ochiul obişnuit cu lirica feminină din orice epocă, cu atît mai mult cu cît acuta conştiinţă a morţii apropiate (atît de prezentă în versurile poetei) ar fi de natură să orienteze opţiunea tematică spre lirica de dragoste. Pasionalitatea relaţiei cu

Scanned with OKEN Scanner

lumea este, în schimb, investită de poetă în altă direcţie, şi anume aceea a trăirii voluptuoase, energetice, a arderii în nume colectiv. H. Bădescu explică lipsa poeziei de dragoste din lirica **M. I.** prin faptul că dragostea nu reprezintă viaţa în totalitatea ei şi că, prin urmare, poeta recurge la o soluţie la fel de totală: „dacă moartea mizează anularea totală a fiinţei ei [...], răspunsul nu poate fi decît o miză la fel de mare: viaţa." *Cîntarea munţilor* este un volum al dimensiunii supralicitate, al exploziei la scară generalizată şi, psihanalitic vorbind, un soi de compensaţie aleasă de autoare în schimbul unui timp refuzat, o compensaţie a *duratei* prin *intensitate*. Nu întîmplător simbolul adus în prim plan încă din titlu este *muntele*, verticalitatea care sparge tiparul banal al existenţei orizontale şi reprezintă „nu în ultimul rînd", în expresia lui C. Ciopraga, o „metaforă a Eului cumulativ, care-şi asumă destinele comunităţii": „Ce-ar fi şi tu să te-nalţi/ cu mine, peste munţi înalţi,/ să fim, împreună, holdă şi soare/ în alte cîmpii, viitoare?" (*Zăriţi veşnicul munte?)*. Masivitatea, asociată şi ea simbolului amintit, este păstrată de **M. I.** doar în măsura în care se înscrie într-un „program" general al reprezentării la scară augmentată. În rest, este contracarată şi transformată în impetuozitate prin *cîntare*. *Cîntecul*, o altă obsesie a poetei şi, în consecinţă, un alt leitmotiv al volumului (şi nu numai), este reţinut nu atît prin atributele sale sonore, cît mai ales prin cele care trimit la combustia aproape mistică a actului artistic. Astfel, cîntarea este de fapt o energie suplimentară, un soi de daimon „stăpînitor, şi nicidecum un rezultat al creaţiei artistice. „Cînt ca privighetorile oarbe" scrie **M. I.**, dezvăluindu-şi astfel aceeaşi credinţă într-un poet-voce, numai că, de astă dată, este vorba despre un poet pe care nu „sîngele mulţimii" îl animă, ci un „cîntec" involuntar acceptat ca stăpîn: „Nu ştiu. Eu sorb cîntecul sau el mă soarbe./ Atît de sus ne înălţăm cîteodată.../ Sufletu-mi arde de-o flacără înfricoşată./ Ca rugul din care a vorbit Dumnezeu/ aşa arde sufletul meu." *(Cînt)*. Volumul pune în pagină cel mai bine vocaţia apostolică a poetei: preocupată de „toate veştile mari", de destine colective, de dramele „umbroşilor oameni", „săracii pămîntului", de apropierea „anului unu", a „noului veac", autoarea *Cîntării munţilor* a căpătat în voce inflexiuni oraculare, mesianice, a deprins o gestică ritualică, grandilocventă, astfel încît dă impresia că trăieşte fiecare clipă în pielea unui *eu* care nu cunoaşte identitatea cu sine. „Eu e un altul" defineşte raportarea poetei la sine ca alteritate (în sens pronunţat social), după cum ne lămureşte poemul *Iartă-mă frate* („Fratele meu, ce bine te-asemeni/ Cu mine!..."), sau, pe de altă parte, ca particulă a unui organism uriaş, ca în *Oamenii mă uimesc* („Mulţime, nu mă goni, ca voi sînt şi eu"). În *Testament pentru fata mea,* muntele dobîndeşte însă o altă dimensiune: el este de astă dată o *axis mundi,* un altar unde viitorului îi este închinată viaţa nouă, într-un scenariu cu rezonanţe biblice: „Copila mea, vino pe creştetul munţilor,/ coroniţă, cunună,/ să te-ncredinţez viitorului." Există, în *Cîntarea munţilor*, mai multe ecouri care o apropie pe **M. I.** de un Tudor Arghezi (după cum un vers ca „Mă scald în zi ca un copil în rîu", din alt ciclu, anticipează accentele solare ale poeticii blagiene, iar Ileana Mălăncioiu rescrie, la dimensiuni mult acutizate, filonul tragic al poeziei **M. I.**), atît la nivelul opţiunii tematice (v. *Cîntarea omului,* şi interesul acesteia pentru manifestarea socială a umanităţii), cît şi la nivelul mai subtil al tonalităţii versului (v. nuanţele imprecative ale unor poeme-manifest, revoltate, sau nuanţele senzuale, calde, ale poeziilor despre natură şi viaţă). Într-o poezie precum *Florile şi fiecare sens luminos al lumii* regăsim, mai mult decît în *Testament pentru fata mea,* sensurile unei arte poetice ale cărei refrene activează instantaneu lectura *Testamentului* arghezian: „Florile şi fiecare sens luminos al lumii/ să poposească-n cartea mea deschisă,/ şi ca-n pămîntul milei şi-al minunii,/ să-nvie-aicea pasărea ucisă.// Mi-i dor să scriu de-o dreaptă dimineaţă/ şi mă-nfioară fila fără semn;/ mi-i dor să sap în inimi, ca-ntr-un lemn,/ un nume ce-l purtăm cu toţii: Viaţă...". Dincolo de opţiunile sociale sau politice ale autoarei, poezia **M. I.** capătă individualitate şi unitate tocmai prin reflexul unei stări de conştiinţă consecvente în căutarea, atît în fiecare detaliu, cît şi în întreg, a unui „sens luminos al lumii".

EDIŢII: *Cîntarea munţilor*. Poeme. Cu un portret al autoarei. Prezentare de M. Beniuc, Bucureşti, 1945; *Poezii.* Culegere. Cu o prezentare de C. Baltazar, Bucureşti, 1947;

Scanned with OKEN Scanner

Versuri, Bucureşti, 1955; *Versuri*, Ed. Îngrijită şi prefaţată de M. Bucur, Bucureşti, 1964; *Poezii*. Antologie, postfaţă şi bibliografie de Magda Ursache, Bucureşti, 1974; *Cîntarea munţilor*. Versuri, proză şi publicistică. Ed. Şi tabel cronologic de Margareta Husar. Prefaţă de C. Ciopraga, Bucureşti, 1988; *Poezii/ Poesies*. Versiune franceză de Elisabeta Isanos, Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: Perpessicius, în „Lumea", nr. 11, 1945; Şt. Popescu, *Critice. Realităţi şi exigenţe literare*, 1947; Al. Piru, în „Tinereţea", nr. 20, 28, 1954; M. Dragomir, în „Gazeta literară", nr. 15, 1954; Veronica Porumbacu, în „Tînărul scriitor", nr. 5, 1955; A. Martin, în „Contemporanul", nr. 15, 1956; C. Ciopraga, în „Iaşul literar", nr. 1; 1956; P. Constantinescu, *Scrieri alese*, 1957; C. Baltazar, *Contemporan cu ei*, 1962; D. Micu şi N. Manolescu, *Literatura română de azi, 1944-1964*, 1965; V. Felea, *Dialoguri despre poezie*, 1965; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc (1940-1950)*, 1968; Şt. Aug. Doinaş, *Lampa lui Diogene*, 1970; M. Banuş, în „România literară", nr. 46, 1974; H. Bădescu, *Magda Isanos. Drumul spre Eleusis*, 1975; M. Bucur, *Literatura română contemporană*, I, 1976; D. Micu, în „România literară", nr. 16, 1981; I. D. Bălan, în „Luceafărul", nr. 31, 1986.

M.U.

CÎNTAREA ROMÂNIEI — Poem „în proză de Alecu Russo. Prima versiune a fost publicată în numărul unic al revistei „România viitoare", la Paris, în 1850, cu o *Precuvîntare* semnată N. Bălcescu, în care opera este prezentată, conform unei uzanţe romantice, pentru sporirea interesului cititorilor, drept creaţie anonimă, descoperită în biblioteca unei mînăstiri din Carpaţi. După unele date recente, aceeaşi versiune a fost retipărită aproape concomitent sub formă de broşură la Sibiu, în condiţii de clandestinitate, pentru a facilita difuzarea ei în ţară. A doua versiune a apărut în şase numere ale revistei „România literară" la Iaşi, în 1855, semnată, într-un singur număr (42) cu iniţialele **A. R.**, iar la sumar **A. Russo**. Acest text prezintă unele diferenţe de conţinut, dar mai ales de formulare şi are 65 de versete faţă de cele 61 din „România viitoare". Semnătura lui **R.** şi mărturiile categorice ale lui Alecsandri, din care citäm doar două: „îţi voi descoperi o mare taină literară: *Cîntarea României* publicată în jurnalul meu a fost compusă în limba franceză de **A. R.** şi tradusă în româneşte de N. Bălcescu. Am la mine manuscrisul său original" (scrisoare către Al. Odobescu din 2 aug. 1863) şi: „acea lucrare s-a făcut în urma unei înţelegeri între Bălcescu, **R.** şi Eu, cu scop de a exalta spiritul şi a dezvolta simţul de românism al tinerilor studenţi din Paris" („Convorbiri literare", 1876, p. 142), ar fi trebuit să înlăture dubiul cu privire la paternitatea operei. Dar „taina" s-a dovedit foarte persistentă şi , avînd în vedere importantele asemănări între ideologia *Cîntării* şi cea a operelor lui Bălcescu, precum şi rolul acestuia din urmă în tipărirea şi difuzarea primei versiuni, o serie de autori au continuat şi continuă să-l considere drept autor pe marele revoluţionar. De oarecare credit s-a bucurat şi ipoteza dublei paternităţi, pentru ca în ultima vreme să se vorbească şi de caracterul colectiv al lucrării, ca operă a generaţiei paşoptiste. Cît priveşte data elaborării acesteia, ea trebuie fixată în perioada premergătoare revoluţiei de la 1848, poate prin 1845-1846. Spre aceeaşi dată trimit şi un pasaj din *Precuvîntarea* lui Bălcescu, unde se spune că a găsit manuscrisul în urmă cu cinci ani, şi relaţiile strînse dintre el şi **R.** în acel moment şi, poate, apariţia la Paris, în 1843, a unei ediţii din *Paroles d'un croyant*, lucrare celebră în epocă, aparţinînd abatelui Lamennais, unul din izvoarele externe certe ale *Cîntării României*, deşi s-au mai făcut referiri şi la *Cărţile naţiunii poloneze şi ale pelerinilor polonezi* de A. Mickiewicz. În ţară atinsese cote înalte interesul pentru istorie, o coordonată fundamentală a operei în discuţie, interes concretizat, între altele, în apariţia „Arhivei româneşti" (1840-1845) a lui Kogălniceanu şi a „Magazinului istoric pentru Dacia" (1845-1848) al lui Bălcescu şi Laurian. O altă sursă din care se alimentează poemul este folclorul, or se ştie că tocmai în această perioadă **R.** însuşi se manifestă ca unul dintre primii şi cei mai zeloşi colecţionari şi mai entuziaşti comentatori ai poeziei populare. În sfîrşit, starea social-politică de puternică opresiune ce făcea iminentă o izbucnire revoluţionară şi reclama pregătirea spiritelor în vederea acesteia pledează pentru aceeaşi datare a genezei operei, despre care Bălcescu scrie în *Precuvîntare*: „Ea-mi păru scoasă, nu din adîncimea cărţilor, ci din sufletul naţiei, acest izvor bogat, elocuent şi neperitor".

Dacă e hazardat a vorbi despre *Cîntarea*

Scanned with OKEN Scanner

României ca de o lucrare colectivă, e în schimb îndreptățită considerarea ei drept operă în cel mai înalt grad reprezentativă pentru generația pașoptistă. Ea adună principalele teme și motive ce străbat literatura acestei perioade și duce la cea mai înaltă expresie retorismul romantic, modalitate stilistică tot atît de caracteristic pașoptistă, constituindu-se într-un veritabil manifest revoluționar. Patria, ca temă centrală a poemului, privită în perspectiva gîndirii și sentimentalității romantice pașoptiste, e prezentă sub fațete diverse. Mai întîi, ea e văzută ca o entitate geografică, unică prin frumusețe și bogăție, și cîntată în ton de odă: „Care e mai mîndră decît tine între toate țările semănate de Domnul pre pămînt? Care alta se împodobește în zilele de vară cu flori mai frumoase, cu grîne mai bogate?". Ea apare apoi ca depozitară a unui lung trecut istoric străbătut de lupte, de jertfe și de măreațe biruințe: „...feciorii hunilor s-au încumătat să te supuie... Și tu ai fost peștera ciolanelor lor... potopul Asiei a vrut să înghită lumea... Și tu ai fost stavila lumei... un neam de viteji a rîvnit la turmele tale și la grînele aurite ale holdelor tale... Și tu ai legat pe viteji doi cîte doi... Și ai arat cu dînșii țarina... Și ai semănat cu sîngele și cu sudoarea lor Dumbrava Roșie, pădurea sîngelui". Alteori ea înseamnă o realitate intimă, o legătură indestructibilă a individului cu mediul familiar, cu limba, cu datinile în care a crescut. Dizlocările provocate de istorie sau accidente individuale prilejuiesc relevarea, într-un ton nostalgic, a acestei dimensiuni a sentimentului patriotic și una din cele mai frumoase „definiții" ale patriei: „Patria e aducerea aminte de zilele copilăriei... coliba părintească cu copaciul cel mare din pragul ușii, dragostea mamei... plăzmuirile inimei noastre... locul unde am iubit și am fost iubiți... cîinele care se giuca cu noi, sunetul clopotului bisericei satului ce ne vestește zilele frumoase de sărbătoare... zbieratul turmelor cînd se întorceau în amurgul sării de la pășune... fumul vetrei ce ne-a încălzit în leagăn înălțîndu-se în aer... barza de pe streșină ce caută duios pe cîmpie... Și aerul, care nicăierea nu este mai dulce!..." Cel mai adesea, patria, prezentată mereu alegoric, ca o mamă, este identificată cu poporul, cu „ficiorii" ei, în căutarea realizării propriului destin în concertul popoarelor. Idei avansate din bagajul gîndirii social-politice pașoptiste sînt prezente în „dezbaterile" asupra necesității și căilor mîntuirii poporului român din starea de robie, dezbinare și înapoiere în care se găsea. De la un capăt la altul al poemului revine obsesiv tema „slobozeniei", a libertății, văzută în dubla ei ipostază, internă și externă, ca valoare supremă și garanție a fericirii. Ea este strîns legată de ideea legalității, pe care trebuie să se întemeieze, a dreptății, frăției și unității, devize ale generației pașoptiste, ce figurează și pe frontispiciul „României viitoare". Cît privește calea dobîndirii slobozeniei, cu toate apelurile la îndreptare și amenințările profetice la adresa asupritorilor poporului, ea nu poate fi decît lupta revoluționară, ocazionată și de mișcarea generală a popoarelor „din miazăzi în miazănoapte". Adoptarea unei atitudini eroice este singura soluție, formulată testamentar încă în *motto*-ul lucrării, și reluată pe parcurs în numeroase apeluri la deșteptare și pregătire de luptă. Grupată în versete, după tiparul biblic urmat și de modelul francez amintit, materia *Cîntării* se organizează muzical, printr-o măiestrită împletire de teme și motive, dînd naștere la simetrii realizate prin repetiții sau antiteze, ce pot fi urmărite de la planul larg, compozițional, la nivel stilistic. În primele 12 versete, reprezentînd „expoziționea", sînt enunțate toate temele și motivele poemului și sînt fixate tiparele stilistice specifice: fraza retorică, interogativă sau exclamativă, apostrofa, antiteza, formațiuni lexicale și gramaticale arhaizante etc. Începînd cu versetul 13, se realizează dezvoltarea temelor schițate la început. Toată partea centrală a poemului este dominată de evocarea alegorică și lirică a istoriei patriei, prezentată în cîteva din momentele ei cruciale: perioada dacică, războaiele daco-romane, etnogeneza, năvălirea popoarelor migratoare, luptele antiotomane. Cu puține excepții, ca perioada preromană sau cea daco-romană, văzute idilic, drept epoci „de aur" ale istoriei românești, cînd ar fi domnit slobozenia, pacea și armonia socială, celelalte tablouri istorice sînt pictate în tonuri întunecate, rezultînd o suită de încleștări sîngeroase, a căror grozăvie o pot sugera numai imaginile apocaliptice ale unei naturi dezlănțuite. *Furtuna*, secundat de cîteva sinonime (*viscol*, *vijelie* ș. a.) este cuvîntul-cheie în aceste tablouri: „Grăbește a mai prinde

Scanned with OKEN Scanner

putere... iată se mai apropie o furtună... De abia vijelia omenească se mai potoli şi o întunecime cît un grăunte se zăreşte despre răsărit... De ce merge mai creşte... Şi ca un nour se îndeasă şi se întinde... Ceriul se întunecă, viscolul izbucneşte...". Caracteristică este şi prezenţa masivă a imaginilor auditive, îndeosebi în evocarea tablourilor de luptă, unde au adesea stridenţa alămurilor în fortissimo. *Cîntarea* înregistrează mari variaţii de tempo, uneori acesta atingînd un ritm ameţitor, realizat printr-o succesiune de propoziţii scurte, formate numai din subiect şi predicat sau eliptice de predicat, legate prin puncte de suspensie: „Vîjie crivăţul... se clatină pămîntul... răsun buciumele... oamenii se izbesc cu oameni... zalele cu fierul... piepturile cu oţelul... vitejii cad morţi în ţărînă... sîngele desfundă pămîntul... leşuri plutesc pe rîuri... pîrjolul se învîrteşte în toate părţile". Un relief deosebit capătă evocarea istorică prin alternanţa timpurilor verbale. În scenele de luptă, ca în exemplul de mai sus, se utilizează prezentul, în timp ce în altele, rezumînd procese social-istorice, se recurge la formele perfectului. Aceeaşi impresie de „basorelief" se realizează prin alternarea scenelor istorice cu referirile la prezent şi viitor. Între tablourile istorice se intercalează „dezbateri" ideologice în limbaj sentenţios, tînguiri în tiparele folclorice ale doinei, imprecaţii de inspiraţie biblică la adresa celor ce asupresc poporul şi a fenomenelor sociale negative: robia, claca etc. În ultima parte, autorul reia încă o dată temele şi motivele poemului, uneori reperînd aidoma versetele iniţiale, alteori introducînd mici variaţii, într-o ţesătură melodică apoteotică. Tonalitatea minoră predominantă lasă loc uneia majore. Imaginea „furtunii" îşi schimbă sensul, reprezentînd revoluţia izbăvitoare: „căci furtuna mîntuirei a început", „semne s-au ivit pe ceriu... pămîntul s-a clătinat de bucurie...". În ciuda impresiei de artificios ce o lasă pe alocuri, în parte, datorită reminiscenţelor din modelul amintit, marcat de acest atribut, *Cîntarea României* are o puternică forţă emoţională. Aceasta se datoreşte nobleţii mesajului, profundei sincerităţi a autorului şi găsirii unor surse expresive de mare autenticitate şi originalitate în limbajul cronicăresc şi în folclor. Ea reprezintă, după un autorizat cercetător, „cea mai reuşită întrupare a retorismului românesc din prima generaţie romantică şi cea mai fericită realizare de proză poetică înaintea apariţiei lui Eminescu" (Mihai Zamfir). În cadrul operei lui **R.**, *Cîntarea României* ilustrează una din faţetele cele mai interesante ale unui talent multilateral, alături de memorialistică (*Amintiri*), de eseistica polemică (*Cugetări*), de folcloristică.

EDIŢII: *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul*, Bucureşti, 1878; *Cîntarea României*, Bucureşti, 1900; *Scrieri*, publicate de P.V. Haneş, Bucureşti, 1908; *Scrieri*, cu o pref. de G. Bogdan-Duică, Bucureşti, 1910; *Cîntarea României*, ed. de N. I. Apostolescu, Bucureşti, 1914; *Cîntarea României*, cu o pref. de Lucian Blaga, Bucureşti, 1924; *Scrieri*, comentate de P.V. Haneş, Craiova, 1940 (ed. II, 1946); *Opere complete*, ed. Îngrij. Şi comentată de L. Predescu, Bucureşti, 1942; *Cîntarea României*, Bucureşti, 1943; *Scrieri alese*. Omul, opera, comentarii, ed. Îngrij. de Emil Boldan, Bucureşti, 1948; *Opere alese*, cu un studiu introd. de E. Boldan, Bucureşti, 1950 (ed. II, 1956); *Opere alese*, Chişinău, 1955; *Scrieri alese*, ed. Îngrij., introducere şi note de Geo Şerban, Bucureşti, 1959 (ed. II, 1967); *Cîntarea României*, pref. de G. Sanda şi G.G. Ursu, Buc., 1962; *Piatra Teiului. Scrieri alese*, pref. de D. Păcurariu, Bucureşti, 1963; Scrieri alese, ed. Îngrij. de Geo Şerban, studiu introd. de T. Vârgolici, Bucureşti, 1970; *Cugetări*, postfaţă şi bibliografie de Mihai Zamfir, Bucureşti, 1977; *Cîntarea României*, ed. de Geo Şerban, pref. Şi tabel cronologic de Cornel Regman, Bucureşti, 1985; *Cîntarea României*, tabel cronologic, pref., note şi bibliografie de Antoaneta Macovei, Bucureşti, 1985; *Piatra Teiului. Scrieri alese*, ed. Îngrij. Şi pref. de Geo Şerban, Chişinău, 1991.

REFERINŢE CRITICE: P.V. Haneş, *Cîntarea României*, 1900; N. Tacciuc-Albu, *Cîntarea României*, 1927; L. Predescu, *O controversă literară: Cine e autorul poemei „Cîntarea României"*, 1929; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; Al. Dima, Alecu Russo, 1957; P. Cornea, *Studii de literatură română modernă*, 1962; V. Alecsandri, *Proză*, 1967; D. Popovici, *Romantismul românesc*, 1969; G. Bogdan-Duică, *Studii şi articole*, 1975; G. Ibrăileanu, *Opere*, IV, 1977; G. Şerban, *Ispita istoriei*, 1980; M. Zamfir, *Poemul românesc în proză*, 1981; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, 1991.

S.I.

CÎNTARE OMULUI — Poem de Tudor Arghezi. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956. Subintitulat „stihuri", volumul alătură 30 de poezii, cărora le sînt adăugate, în *Addenda* la

Scanned with OKEN Scanner

Versuri, II, ediție și postfață de G. Pienescu, București, Cartea Românească, 1980, alte două texte poetice: *Vestitorul* și *Război și pace,* pe care ediția T. Arghezi, *Scrieri* III, București, E.P.L. 1963 — socotită definitivă și apărută sub îngrijirea aceluiași editor — nu le inclusese. Poeziile, avînd și o anume valoare autonomă, sînt reunite în jurul unui nucleu tematic, menit să confere unitate volumului. Procedeul nu era nou. Fusese întîlnit în *Flori de mucigai* și *Cărticica de seară* sau în atîtea din proze, precum *Poarta neagră, Icoane de lemn, Tablete din țara de Kuty, Cartea cu jucării* ș. a. Poetul oferă aici „o viziune sociogonică prevalent moralistă a umanității în ascensiune rațională (...) pe linia marilor valori universale (...), dar într-o tratare mai constructivă și, pe alocuri, cam didactică" (M. Zaciu). Referindu-se la ansamblul creației argheziene, G. Pienescu, cel mai autorizat dintre editorii operei acestuia, vorbește despre „absurditatea structurării versurilor lui A. după cronologia primei apariții în publicațiile periodice", susținînd „nepotrivirea datei de apariție cu timpul calendaristic al creației", observații ce descurajează orice tentativă de a fixa riguros geneza fiecărei poezii în parte. Ceea ce bine se știe este că volumul urma la numai un an apariției celuilalt amplu poem, *1907 — peizaje* (1955), și că ambele scrieri aveau să-l readucă pe poet, cu autoritate, în lumea literară. Revenirea se întîmpla după ce, din 1947 cînd publicase *Una sută una poeme* și volumul pentru copii *Prisaca,* ilustrat de Marcela Cordescu, poetul trecuse — mai exact, fusese trecut — într-un con de umbră. În perioada interbelică, atacat de N. Iorga, Eugen Ionescu, Ion Barbu ș. a., A. ripostase ori nu, după bunul său plac. După 1944 însă, într-o epocă dominată de proletcultism și cenzură, unor Miron Radu Paraschivescu, Ion Vitner și, mai ales, unui Sorin Toma, semnatar în „Scînteia" al unor articole „demascatoare" și „pe linia politicii partidului" despre *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei,* nu li se mai putea da replică fără a-ți risca libertatea. În 1980, Ion Caraion afirma că „nu e încă timpul de spus tot binele și tot răul, tot adevărul și toată minciuna despre T. A.". Care să fie adevărul despre volumele anilor 1955-1956? Să fi fost acestea un cal troian, prin care poetul reintra în cetatea ce-i fusese interzisă? Revenind asupra „*Bătăliei" pentru Arghezi* — cum inspirat își intitulează Dorina Grăsoiu un volum — acceptarea și respingerea poetului marchează, de-a lungul întregii sale existențe, o linie sinuoasă, nu lipsită de neprevăzut. Astfel, după ce în 1946 primise Premiul Național pentru poezie, urmează o perioadă de ostracizare, avîndu-i alături pe foarte numeroși creatori interbelici, poeți în primul rînd, retrași din biblioteci, excluși din manualele școlare, interzicîndu-se reeditarea lor, socotiți purtători de cuvînt ai unei ideologii reacționare, burgheze, decadente și cosmopolite. Apariția volumelor *1907 — peizaje* și *Cîntare omului* oferea criticii literare posibilitatea — exploatată la început cu timiditate, apoi căzîndu-se în cealaltă extremă, a apologiei — să-l reintegreze pe A. valorilor superlative autohtone, socotindu-se aceste scrieri nu doar apreciabile, ci puncte de maximă altitudine a creației sale totale. „Supralicitată printr-o explicabilă reacție inversă" (M. Zaciu), creația acestor ani va fi pusă grabnic sub semnul adeziunii autorului ei la marxism-leninism, ceea ce i-a asigurat — afirma aproape la unison critica literară — nu numai o înțelegere superioară a legilor sociale, filosofice, guvernatoare ale universului, dar și rafinament estetic. După o viață de zbuciumări dramatice în căutarea adevărului despre originea și sensul omului în lume, despre raportul său cu o divinitate aceptată sau nu, dar continuu interogată chinuitor, iată — subliniau comentatorii — se atinge acum, prin noua concepție, un liman de împăcare, prin excluderea oricăror factori extraumani din procesul de devenire a individului și a omenirii. Ajuns aici, după 1957, în deplinătatea puterilor sale creatoare, A. se va bucura pînă la asfințit de apreciere entuziastă și unanimă, devenind „un clasic în viață".

Conceput ca un ansamblu vast, alcătuit din poeme înrudite prin tematică, volumul *Cîntare omului* este „imnul de proslăvire al înălțării umane" (T. Vianu). Într-o atentă și doctă urmărire comparatistă, criticul analiza sociogoniile antichității, realizate de Hesiod, Eschil, Protagoras, Platon, Democrit, Lucrețiu, Vergiliu și Ovidiu, urmate de cele moderne ale lui Dante, Milton, Alex Pope, Voltaire și Rousseau, Volney, E. Quinet, J. Michelet,

Scanned with OKEN Scanner

V. Hugo, Leconte de Lisle şi E. Madács. Din literatura română sînt comentaţi în aceeaşi ordine de idei I. Heliade Rădulescu şi Eminescu. Dacă evocarea desfăşurării istorice a omenirii este punctul de convergenţă a celor de mai sus, ceea ce îl deosebeşte pe A. de precursori este viziunea sa optimistă, încrezătoare, asupra permanenţei universului, niciodată ameninţat cu dispariţia totală, ci mereu capabil de autoregenerare. În funcţie de tonul liric fundamental, se pot distinge două părţi ale poemului, chiar dacă, formal, nu există o asemenea delimitare. Între piesa liminară, *Umbra* (motiv analizat excelent de L. Baconsky) şi poezia *Om cu om,* este o panoramă cosmogonică, ale cărei începuturi amintesc geneza eminesciană din *Scrisoarea I.* Este urmărit procesul evoluţiei individuale a omului pe scară biologică, de la desprinderea din animalitate, prin ridicarea trudnică pe verticală, la dezvoltarea gîndirii şi a limbajului, la descoperirea focului şi a uneltelor, la afirmarea acelui *homo faber,* capabil să se autodepăşească, supunînd simultan şi natura, iniţial ostilă. Voinţa este factorul decisiv, iar batjocura de a se fi ivit „din frămîntarea ţărînii cu scuipat" — cum spune cartea sfîntă — este răzbunată din plin de omul gînditor şi demiurg el însuşi, creator al bunurilor materiale şi spirituale. Registrul stilistic este unul de imn, de odă, culminînd în *Născocitorul.* Aşa ca în unele din mai vechile scrieri, poetul „se copilăreşte". El mimează uimirea ingenuă în faţa făpturii şubrede, crescînd spre înalt, îi cîntă biruinţele ce-l apropie de Prometeu, intră în dialog cu acest miracol care este omul. Suavitate, gingăşie, naivitate, perspectivă ludică sînt cîteva din atributele acestor versuri imnice, cu deosebire cînd, într-un grupaj de poezii, sînt cîntaţi ochii sau mîinile omului. T. Vianu şi Aurel Nicolescu subliniază valorile stilistice ale poemului, monologul şi dialogul, adresarea la persoana a II-a, oralitatea limbii prin cuvinte şi locuţiuni populare, prin fonetisme de limbă vorbită, prin bogăţia şi varietatea lexicului ş. a. Partea a doua mută accentul de pe individ pe colectivitate, la început simplă juxtapunere cantitativă. O dată cu apariţia abuzurilor celui mai lacom, devenit şi „cel mai tare", are loc stratificarea socială. Sînt întemeiate instituţii menite să consfinţească oprimarea: biserica, justiţia, statul. Se dezlănţuie războaie pustiitoare, puse în slujba conducătorilor, unde se înfruntă cei cărora frăţia ar trebui să le fie lege supremă. Tonul este uneori esopic, alteori pamfletar, virulent, iar, consecutiv, lexicul este unul de asprime, de duritate, de trivialitate chiar, vizînd grotescul. Este o mişcare expresivă contrastantă cu cea din prima parte, o schimbare proprie metamorfozelor liricii argheziene. Poezia finală, *Cel ce gîndeşte singur,* este o revenire la motivul „născocitorului", fiind un omagiu adus omului modern al secolului XX, cel care, prin progresele uimitoare ale tehnicii, supune spaţiul şi timpul şi care „a prins şi taina mare a tainelor, atomul". Regăsim aici tonul omagial, pentru ca ultimele două versuri, sentenţioase, să fie nu doar o trimitere la întreagă partea a doua a poemului, dar şi o închidere a cercului compoziţional al volumului prin concluzia: „E timpul, slugă veche şi robul celui rău/ Tu, omule şi frate, să-ţi fii stăpînul tău!" Astfel, o temă milenară este acordată prezentului istoric, îndemnînd la redobîndirea demnităţii iniţiale pierdute, prin luptă violentă. Chiar dacă inegale ca valoare, piesele poemului *Cîntare omului* prelungesc mai vechi atitudini ale poetului, pe coordonate cosmice sau sociale, filosofice, erotice sau copilăreşti miniaturale. Rădăcinile lui pot fi căutate în humusul gras al *Cuvintelor potrivite.*

EDIŢII: *Cîntare omului* — stihuri, Bucureşti, 1956; *Scrieri,* III, Bucureşti, 1963; *Versuri,* I, cu o prefaţă de I. Caraion, Bucureşti, 1980; *Versuri,* II, cu o postfaţă de G. Pienescu, Bucureşti, 1980; *Cîntare omului,* Bucureşti, 1972; *Cîntare omului,* în culegerea *Cîntare omului,* Bucureşti, 1986.

REFERINŢE CRITICE: T. Vianu, *Arghezi, poet al omului,* 1964; L. Baconsky, *Marginalii critice şi istorico-literare,* 1968; *T. Arghezi interpretat de...,* „1971; D. Micu, *Tudor Arghezi,* 1972; E. Simion, *Scriitori români de azi,* II, „1976; Al. George, *Scriitori români. Mic dicţionar,* 1978; N. Balotă, *Opera lui T. Arghezi,* 1979; *T. Arghezi interpretat de...,* 1981; A. Nicolescu, *Analize gramaticale şi stilistice,* 1981; D. Grăsoiu, *„Bătălia" Arghezi,* 1984; M. Zaciu, *Dicţionarul scriitorilor români,* A-C, 1995.

S.T.

CÎNTECE DE DRAGOSTE ŞI MOARTE — Volum de poezii de Adrian Maniu, publicat în 1935 la Bucureşti, Editura Cultura Naţională. Cuprinde douăzeci şi şase de poezii, dintre care zece au fost publicate în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 7/1935 (*Cu fruntea în*

Scanned with OKEN Scanner

mînă) (sub titlul *Elegie, În seara asta, Pîngărire, Furtună de toamnă, Bal mascat*) şi nr. 11/1935 *(Semne în noapte, Intrarea la schit, Viaţă de cimitir, Şah, Încheiere)*. Poezia *Bal Mascat* apăruse mai întîi în ziarul „Seara", în 1914, sub titlul *Dansul morţii*. Tot în „Seara", şi în acelaşi an, a fost tipărită poezia *Noapte nebună*, cu titlul *Noapte de mai multe ori* şi *Primăvară deşartă* (sub titlul *Primăvară futuristă* şi într-o variantă mult diferită de cea din volum). *În seara asta* s-a publicat prima dată în „Noua revistă română" (1914) cu titlul *Vreau seara asta*, apoi în „Flacăra", cu modificări, în 1916. *Viaţa asta trece* „a apărut în „Flacăra" (1916), sub titlul *Cîntec monoton. În* revista „Gândirea" (1922) s-a publicat mai întîi poezia *Tîrziu de tot*, în ciclul *Războiul*. Celelalte poezii au intrat direct în volum (*Cântec de dragoste moartă, Seară de aur, „Cântec de noapte la mare, cel din urmă dar, Scăldătoarea, Amurg de toamnă, Cules tîrziu, Fata pîndarului, Greierul şi santinela, Priveliştе de sfîrşit, Planetă moartă*). Cu excepţia poeziei *Seară de îngheţ*, sumarul volumului va fi reluat în „ediţia definitivă" de *Versuri* (1938), cu unele modificări. În ediţiile următoare, *Cîntece tăcute* (1965) şi *Scrieri 2* (1968), textele vor cunoaşte numeroase intervenţii ale autorului.

Acest ultim volum de versuri originale al lui **A. M.** (mai tîrziu va fi vorba mai mult de „rescrieri" ale aceloraşi texte), a fost apreciat ca un adevărat „breviar al liricii sale, o concentrare savantă a tuturor posibilităţilor sale poetice" (P. Constantinescu). S-a remarcat, în acest sens, continuarea direcţiei ilustrate de pastelurile din *Lîngă pămînt* (1924), prezenţa unor motive folclorice cu caracter decorativ, a ciclului de „poeme macabre" şi a celor caracterizate de P. Constantinescu drept „ortodoxă iconografie în cuvinte". Nota de relativă noutate a fost identificată în „lirismul mult mai direct" (Ov. S. Crohmălniceanu), predominant elegiac, exprimînd „starea gravă a modernilor în faţa morţii, care este pentru ei sfîrşitul definitiv" (Vl. Streinu). Atmosfera autumnal-crepusculară, mai veche în poezia lui **A. M.**, devine acum mai acută. Un *Amurg de toamnă* sugerează pustiirea generală şi lîncezirea, ruina, îngheţul, osteneala clopotelor, soarele căzut, „duhul negurii (care) priveghează", o tensiune a angoasei în faţa golului cosmic: „Un lăstun/ Ca nebun/ Dă tîrcoale/ Lunii goale"; o *Priveliştе de sfîrşit* vorbeşte despre neîmplinirea zborurilor şi „moartea de pretutindeni" a celor „plămădiţi din noroi"; în *Planetă moartă,* deformarea expresionistă a peisajului, cu note de macabru, serveşte aceleiaşi sugestii fundamentale: „în ceruri oarbe, prin pustiu necontenit,/ Fără primăveri şi toamne, fără apus şi răsărit,/ Rostogoleşte piatra arsă, vatra bătrînă/ Cu bubele munţilor de foc stinse-n vîrteje de ţărînă/... /Cimitire desfundate ridică cosciuge căscate,/ Risipind schelete-mpodobite cu rînjet şi nestemate". Cîteva din aceste elegii au tonalităţi argheziene (v. *În seara asta* şi, mai ales, *Încheiere,* cu care se închide volumul: „Se stinge gîndul, putrezeşte mîna./ Sîngele inimei îngraşă ţărîna./ Cine rămîne, vadă întreaga zădărnicie. / Nici măcar suflet să nu fie?// De ce am cîntat, de ce am suferit,/ am păcătuit, am iubit,/ m-am trudit şi m-am zbuciumat?/.../ învierea e fără îndreptăţire"). Una dintre cele mai expresive poezii ale cărţii, *Tîrziu de tot,* lizibilă deopotrivă în cod biblic şi „mioritic", dar făcînd ecou şi realităţii tragice a războiului, stă sub semnul aceluiaşi sentiment al morţii definitive şi fără speranţă: „Marie, nu-ţi mai căuta băiatu,/ Fiul tău a murit pentru noi toţi,/ Din mormînt nu poţi să-l mai scoţi,/ Nici tu, nici altul, că aşa e datu.// Zadarnic cauţi să alegi; din cruci răzlеţe,/ Care-i a lui... au fost atîte,/ şi ce sînt crucile? Toate crucile doborîte/ Au lăsat o mamă, au pierdut o tinereţe.//...// Toţi seamănă, la toţi: o tigvă boltită,/ Priviri scobite, fălci rîzînd mut./ La toţi care au rămas. La toţi cîţi au trecut/ De păcate, durere, ispită.// Pasul lui, la fel cu al străinului;/ Cum un bob de rouă, seamănă bobului de rouă./ Inima a tăiat-o plugul în două,/ Şi o sug în pace, buruienile cîmpului,// Iar din buzele care ţi-au supt pieptul uscat,/ S-a făcut praf, de cizme călcat". Lirica iubirii compune, cum sună un titlu de poem, un „cîntec de dragoste moartă", în decor romantic simbolist, cu „drumuri rătăcite... În toamna asta cu miros de ceară" şi cu o gestică uşor convenţională, cu o recuzită „datată": „Cu fruntea în mînă, dorind de tine,/ ascult povestea trecutului,/ în toamna asta, în care au murit gherghine,/ şi a rămas mireasma lutului". Nu lipseşte nici cadrul „tradiţionalist"

Scanned with OKEN Scanner

(„Am venit să ne sărutăm,/ în astă biserică părăginită/.../ între icoanele din negurata zugrăveală,/ eşti albă auriu...“). Mai apropiate de pastelurile din *Lîngă pămînt* sînt poezii precum *Intrare la schit* sau *Furtună de toamnă*, în care se impune pregnanţa notaţiei plastice, în culori mai degrabă sumbre. Chiar şi în *Scăldătoarea*, remarcabil prin prospeţimea viziunii picturale, s-a putut vedea un „poem bucolic cu impulsuri dionisiace şi totuşi realizat în tonuri stinse şi în imagini silnice, crispate“ (I. Negoiţescu). Printre reuşitele certe ale volumului se situează şi suita de poeme narativ-descriptive de inspiraţie macabru-poescă. *Bal mascat* e una dintre piesele de rezistenţă ale acestui ciclu în care fantasticul funebru romantic, prelungit în simbolismul „decadent“ (care l-a marcat şi pe **A. M.**, la debutul cu poemele în proză din *Figurile de ceară* — 1912), se îmbină cu viziunea grotesc-expresionistă: „Gătit în frac roşu se uită la ceas/ şi rîde scheletul cu sfredel la nas./... Afară deodată începe furtuna/ Luminile-n torţe se sting cîte una.// Din coardele harfei se sparge o strună./ Un ropot în ceruri dogeşte şi tună.../// Iar toţi invitaţii, din negrul salon,/ Privesc plini de groază, prin măşti de carton.// Doar fulgere repezi, apar şi dispar./ Un doctor ia sînge din piept în pahar“... Transpusă în peisaj, aceeaşi atmosferă poate fi regăsită în poezia *Cules tîrziu:* „E noaptea culesului, fără de facle,/ Mătănii deşirate cern cenuşe prin vie,/ Ciolane calcă rodul în hărnicie,/ Terciuind sînge în teascuri racle“). La rîndul ei, balada fantastică *Fata pîndarului*, exploatînd şi un filon folcloric, se impune printre poemele de referinţă ale lui **A. M.**: invocaţia magică a iubitului pescar, înecat sau doar trădător al fetei care-l aşteaptă într-o stare de tensiune provocatoare de halucinaţii, conduce spre deznodămîntul tragic: uciderea „strigoiului“, „cu plumb şi pucioasă prin pieptul iubitului“. Poetul asociază magistral aici elemente din recuzita fantasticului şi descîntecului popular, compunînd o atmosferă încărcată de „semne“ rău prevestitoare într-un decor construit cu ştiinţa recunoscută a „pictorului“ în cuvinte. Stilul specific lui **A. M.** defineşte, încă o dată, un spirit estet, mimînd un anume „primitivism“ prin apelul la elemente de „oralitate“ şi stîngăcia studiată a versului, cu dificultăţi topice şi rupturi ale notaţiei punctuale, indicînd o superioară conştiinţă de „artizan“, în „actul de a împăciui — cum observa G. Călinescu — sentimentalitatea cu ideea artificială pe care şi-o face despre poezie“.

EDIŢII: *Drumul spre stele*, Bucureşti, 1935; *Versuri*, Bucureşti, 1938; *Cîntece tăcute*, Bucureşti, 1965; *Scrieri*, 2, Bucureşti, 1968; *Versuri*, Bucureşti, 1979, ediţie, postfaţă şi bibliografie de G. Gheorghiţă.

REFERINŢE CRITICE: Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, 1938 (reluat în *Pagini de critică literară*, I, 1968); I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, 1966; G. Călinescu, *Ulise*, 1967; P. Constantinescu, *Scrieri*, 4, 1970; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; Gh. Lăzărescu, *Adrian Maniu*, 1985; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, III, 1986.

I.P.

CÎNTECE DE PIERZANIE — Poezii de Mihai Beniuc, apărute la Sighişoara, în 1938.

Prin *Cîntece de pierzanie* — constată V. Fanache — **B.** se află „la antipodul rafinamentelor formale“, într-o epocă ce preamărea mitul poeziei pure. „**B.**“ — scrie criticul clujean — „revenea la matca literaturii ardelene, ca să creeze, o dată cu Pavel Dan, Ion Vlasiu, Emil Giurgiuca, V. Beneş, Victor Papilian etc., o artă înnobilată de harul humusului şi totuşi modernă ca sensibilitate.“ Prima parte a citatului precizează cel puţin două lucruri: curajul dintotdeauna al lui **B.** de a merge în contra curentului, şi eticismul marcat, bolovănos al liricii sale. Autorul a rămas întotdeauna un frust orgolios, rătăcit pe teritoriul marii poezii, pe care a cunoscut-o bine, dar a practicat-o arareori. Moralismul său vine, formal, din Ady, căruia i se adaugă o bună doză de vaticinaţie ardelenească, presărată cu gesturi bruşte, tulburătoare. **B.** e un ultragiat programatic: versurile sale intonează, ca lovite în bronz coclit, corul lugubru al unei frustrări milenare, turnată în ţarina prăfoasă şi încălţată cu opinci de glod greu, inerţial: „Sînt copilul unui neam sărac,/Bieţi români ce scormonesc pămîntul,/Vor să-şi facă mai comod mormîntul,/ Tare-mi este neamul ăsta drag.“ Într-o atmosferă atît de apăsătoare, poetul e — cum se cuvine după Eminescu — „tare obosit şi trist“, bîjbîind „prin negurile reci“. E drept, n-a fost dintotdeauna aşa: scopul său fusese, din fragedă pruncie, înainte

Scanned with OKEN Scanner

chiar de a-şi fi potrivit pe umeri aripile de acvilă, „s-ajung odată cunoscut". Prin urmare, el bocăne tare în uşa Parnasului, s-audă toţi poeţii şi să ia, pe cît posibil, samă. Retroversiunea umilinţei în ritmuri uneori onctuoase, falnice, semeţe, e principala caracteristică a poeziei lui **B.**. „Cu Dumnezeu la cot, în Fire", el simte în sînge chemarea unor fapte măreţe, proximitatea divinului fiind şi o garanţie că le va realiza. Poezia sa a surprins astfel chiar de la început — în ciuda unor vehemente şi notabile atacuri critice — printr-un anumit teribilism băieţos, adolescentin, vecin cu prezumţia de a-şi oferi firavul destin ca model. Citatul cu arta dobîndită printr-o bruscă incizie a stîncii cu barda e prea cunoscut pentru a-l relua aici; să ne mulţumim, deci, cu suprapunerea dintre temerarul dăltuitor de blocuri lirice şi Hristos: „Eu am luat-o fără drum în sus,/ Puteţi veni pe urmelemi de sînge;/ Mai urc, şi-mi vine cîteodată a plînge/ Si mă-ndoiesc sub cruce ca Isus." Totul, în **B.**, e spectacular şi public: poetul îşi strigă deznădejdea în volute largi, sîngerează abundent pentru soarta celor mulţi şi proclamă curajul ca panaceu universal. Desele colocvii personale cu divinitatea l-au lămurit că se află pe drumul cel bun; poezia sa, umbrită mai demult de fiorul glacial al neliniştii, s-a retras mai nou în limburi calme, în care Cel de Sus se poate oglindi în voie: „Nici cu cerul n-am trăit în pace./ M-am luptat ades cu Dumnezeu./ Azi e pace însă: curcubeu./ Domnul vede ceam făcut şi-i place." **B.** e eroul predilect al propriei sale lirici; la el, poezia are rolul proiectării fiinţei precare în legendă, nemurirea fiinţei trecătoare prin cuvînt. *Îndemn la pahar* („Să te îmbeţi în fiecare zi/ Şi să nu ştii bine cine eşti" etc.) trădează resorturi dionisiace, fiind — pe nedrept — apropiat de Blaga. În *Vulturul de foc,* semeţia acvilei ce se aruncă în soare e icarică, în vreme ce *Tunel* evocă discret, cu precauţiune, figura evreului rătăcitor. Ideea e că, oriunde s-ar afla, **B.** se simte punctul de convergenţă a unei mitologii artistice multimilenare; prin arterele sale curge, gîlgîind cu zgomot, atît energia nestăpînită a viteazului din folclor, cît şi revolta, la fel de împătimită, a lui Prometeu. „Moşnege!" — îi strigă el lui Dumnezeu, străbătînd eonii cu sania — „lasă drumul slobod,/Să treacă zmeii mei în tropot./ Dempărăţia ta zbor mai departe,/Dincolo de viaţă şi dincolo de moarte!/ Pe unde n-a mai fost pînă-acum nimic,/ O lume nouă Eu am să ridic." Elegiac viguros, **B.** e un atlet al slăbiciunilor sprinţare (*Obosim*), un nostalgic al iubirilor pierdute (*Cîntec despre fată*), un filfizon al combustiilor rapide, frugale (*Din cronica iubirii)* sau un nihilist antistatal (în *După un an*). Locul predilect al iubirilor sale intense e cofetăria, unde — din nou... — intimitatea se converteşte în spectacol public. Cu abcesele de puritate supurînd, poetul rătăceşte apoi pe străzi, incitînd de ciudă ţăranii la inactivitate: „O vară-ntreagă însă am tot visat la ea./Ţăranilor, de ciudă, le injectam revolte: / La ce să vă mai stoarceţi vîrtutea voastră-n holde,/ Cînd roada secerată vin alţii să vi-o ia?" Există, însă, în această lirică declarat erotică, o anume detaşare ironică, menită să risipească pregnantul iz de ridicol şi deriziune; citadinismul preambulatoriu varsă, pe alocuri, cîte un firicel subţire de grotesc peste un tort în general prea dulce, făcîndu-ne să credem că autorul se joacă. În general, însă, tonul e grav, brodat cu suferinţă, şi dacă există ceva ce se denunţă aici, atunci trebuie să ne gîndim neapărat nu la stereotipul situaţiei în sine, ci la precaritatea postumităţii sale în ordine universală. Întrăm cu această observaţie într-o zonă mai adîncă a poeziei lui **B.**, caracterizată prin sentimentul de epigonism. Multe poeme din volum invocă debilitatea unor experienţe (a scrisului, a iubirii), din convingerea — strict autentică, dar precar exprimată artistic — a naşterii poetului într-o secvenţă temporală „tîrzie", „obosită". Cîteva titluri sînt, în acest sens, edificatoare: *Final, Apus de poveste, E ceasul tîrziu..., Ultima scrisoare, Aşterne vremea giulgi, Pomul sterp* etc. Finalul volumului contrastează, de altfel, cu vitalismul semeţ al primelor poeme, imprimînd discursului o linie descendentă. *Oseminte, Strigoii* sau *Cele trei corăbii* preling tristeţea poetului într-o complicată mitologie sepulcrală, uimitoare continuînd să fie nonşalanţa aşternerii pe hîrtie a unor versuri eminamente slabe, uneori chiar penibile. Volumul se citeşte, din cauza aceasta, cu inerente accese de pudoare estetică, avansîndu-se alene, scrîşnindu-se exasperant din dinţi. Durerea morală nu se lasă însă aşteptată: în mai puţin de zece ani, **B.** va deveni „toboşarul

Scanned with OKEN Scanner

timpurilor noi", suspendînd, pînă la senectute, dreptul dobîndit de a invoca un crepuscul.

EDIŢII: *Cîntece de pierzanie*. Poeme, Sighişoara, 1938 (reluat parţial în culegerile de *Poezii* din 1956; 1959; 1960; 1962; 1963; 1966; 1969 şi, integral, în vol. 2 al ediţiei de *Scrieri*, Bucureşti, 1972).

REFERINŢE CRITICE: P. Constantinescu, în „Vremea", nr. 540/1938; I.B., în „Viaţa Românească", nr. 10/1938; S. Ludescu, în „Convorbiri literare", nr. 1-5/1938; C. Fântâneru, în „Universul literar", nr. 24-31/1939; N. Albu, în „Lanuri", nr. 1-2/1938; C-tin Stelian, în „Athaeneum", nr. 2/1938; Laurenţiu Fulga, în „Decalogul", nr.aprilie/1938; Oct. Şuluţiu, în „Familia", nr. 8/1938; I. Chinezu, în „Gând românesc", nr. 1-6/1939; E. Giurguca, *Poeţi tineri ardeleni. Antologie*, 1940; Ov.Papadima, *Creatorii şi lumea lor*, 1943; P. Comarnescu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 2/1945; I. Breazu, *Literatura Transilvaniei*, 1944; Vl. Streinu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 2/1946; G. Şerban, în „Gazeta literară", nr. 2/1957; G. Călinescu, în „Contemporanul", nr. 24/1959; Al. Philippide, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 3/1968;V.Fanache, *Poezia lui Mihai Beniuc*, 1972.

Şt.B.

CÎNTECUL FOCULUI — Ciclu de poeme de Lucian Blaga, scris după apariţia *Nebănuitelor trepte* (1943) şi definitivat în anii 1959-1960. Din cele 65 de poezii, doar 14 au fost publicate în timpul vieţii poetului. Integral, ciclul a fost tipărit pentru prima oară în ediţia de *Opere*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, alcătuită de Dorli Blaga.

Versurile acestui ciclu sugerează, în multe privinţe, o înnoire a relaţiei dintre eul liric şi lume: se exprimă acum un sentiment de mai evidentă încredere în lucrurile din jur, care devin „atotştiutoarele" purtătoare ale unor determinări favorabile vieţii. Nemairămînînd în indiferenţă şi izolare, închise în esenţa lor incomunicabilă, „ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc", cerîndu-ne doar să le intuim mesajul, într-un spaţiu din care orice ostilitate a dispărut, anxietatea este absentă, iar fericirea poate deveni realitate, „lucrurile ne ghicesc împlinirea" *(Atotştiutoarele)*. „Tîrziul ceas", din alt poem *(Umblăm pe cîmp fără popas)*, dezvăluie acum un sens originar şi totuşi familiar al dimensiunii cosmice a fiinţei, apropiată din nou de întregul mundan. Amplitudine cosmică primeşte şi capacitatea de a visa a cuplului reînsufleţit de o iubire tîrzie, imaginînd evaziuni solar-autumnale, într-o natură împlinită în roadele ei, ispitind la evaziunea din „dureroasa urbe" cu „păcatul de aur" al cîte unui fruct ori cu proiecţia într-o „vînătoare-vis", în văi unde „asemenea să devenim sălbăticiunii" *(Andante)*. Faţă de *Poemele luminii*, ce inaugurau lirica blagiană, deosebirea e considerabilă: izbucnirii năvalnice a impulsurilor eului li se opune aici o poezie mai intimă, mai interesată de prezenţa caldă a lucrurilor decît de efortul de a le capta, de la distanţă, energiile dramatice; în locul dorinţei de cuprindere globală, în centrul de sensuri al poemului s-a instalat o dorinţă umană de integrare, ce face posibilă lauda tuturor lucrurilor. Dacă materia e un obstacol, el nu este de netrecut: el se ridică în faţa omului nu ca să-i taie elanul, ci pentru a-i oferi o victorie. Piatra însăşi devine treaptă spre o fericire mai înaltă, tăcerea materiei este învinsă, totul tinde să exprime existenţa şi să o pună în lumină. Poezia ştie acum că toate drumurile îi sînt deschise spre toate întîlnirile revelatoare şi că nenumărate perspective se înscriu într-o lege supremă a providenţei universale. Frumuseţea e amăgire – spune **B.** – dar o „amăgire statornică" (v. *Frumuseţea)*; există o înţelepciune a frumosului şi, ca atare, a poeziei, - singura capabilă să ducă la o adevărată revelaţie. *Cîntecul focului* e cîntecul iubirii şi al fericirii posibile, într-o realitate cu multiple reverberaţii. Iubirea apare la **B.** transpusă într-o cheie majoră, ce depăşeşte, de fapt, trăirea erotică, pasiunea căpătînd un sunet fundamental şi panteist, cuprinzînd în ea întreaga lume: devine glorificarea vieţii, dincolo de toate îngrădirile. „Iubind, ne-ncredinţăm că suntem. Cînd iubim,/ oricît de-adîncă noaptea-ar fi,/ sîntem în zi,/ suntem în tine, Elohim" – se scrie într-un *Psalm*. Dragostea înseamnă intimă identificare cu lumea regenerată şi e opusă, ca atare, „cunoaşterii" reci, pur intelectuale: „A cunoaşte. A iubi./ Înc-o dată, iar şi iară,/ a cunoaşte-nseamnă iarnă,/ a iubi e primăvară" *(Primăvară)*. Ea redimensionează fiinţa şi o resituează cosmic, oferindu-i posibilitatea unei înscrieri în tiparele originare, mitice, ale universului: „Pe măsura-naltă-a firii/ gîndul ni-l dezmărginim./.../ Căutăm pămîntul unde/ mitic să ne-alcătuim,/ ochi ca oameni să deschidem,/ dar ca pomii să-nflorim" *(Focuri*

Scanned with OKEN Scanner

de primăvară). Poemul ce dă titlul ciclului dexvoltă tocmai această temă a iubirii-ardere care consumă, împinindu-l de fapt, întregul univers, unde „ia totul scînteie din toate. Tîmplă s-aprinde/ de tîmplă, şi piatră de piatră". La limita dintre poezia de dragoste şi cea de meditaţie filosofică, un poem (antologic) precum *Văzduhul seminţe mişca* stă sub acelaşi regim al erosului asociat sentimentului eternităţii unui cosmos germinativ, în care substanţa mirifică a naturii se confundă cu risipa închipuirii. Imaginea ce vine să le cuprindă pe toate celelalte, specific blagiană, este cea a seminţelor zburînd deasupra cuplului îndrăgostit, cîntînd o fericire nelimitată între viaţă şi moarte, între veghe şi somn, lumină şi întuneric, extreme ce ţin laolaltă marea închipuire a naturii, într-o permanentă stare de graţie: „Diafane seminţe întraripate,/ pe invizibile fire,/ zburau peste noi – din veac în altul purtate./ Aşa ne încearcă îndemn cîteodată/ spre crudă, spre sacră uimire./.../ Văzduhul seminţe mişca/ spre ţinte doar undeva-n mituri/ întrezărite..." În acest ciclu, **B.** ajunge, astfel, la un adevărat cîntec al plenitudinii, fiind pregătit să cuprindă realitatea aşa cum e, în marele vis al poeziei; o poezie discretă, în care efuziunea nu e niciodată excesivă, poetul punînd mereu o surdină mărturisirii lirice, conştient de partea de linişte a miracolului nerostit. Culoarea elegiacă a unor poeme se integrează aceleiaşi viziuni senin-contemplative, în care „calm sendrumă spre cumpănire totul" (ca în *Zodia cumpenei),* însuşi sentimentul stingerii căpătînd ceva din această echilibrată deschidere spre universal; „odihna/ ce ispăşire va fi/ anilor, aprigei sete/ febrei de noapte şi zi", din *Noapte la mare,* e aşteptată cu seninătate, însă momentul bilanţului existenţial („Cugetul, cumpăna, steaua/ grea judecată îmi fac") rămîne marcat, ca de o benefică tulburare, de „dorul de pereche", de „patima" şi de „foamea" căutării fiinţei iubite, cu ecouri în întreaga lume din jur. Sentimentul „marii treceri" apare compensat de intensitatea iubirii (ca în *Arheologie:* „Şi-i dureros în mare trecere să te/ aprinzi visînd. Mai tare însă arzi în schimb") sau se reechilibrează sub semnul regăsirii unor nume ale trecutului, într-un moment de întoarcere la „obîrşii" şi la „supremele ixvoare", „printre zei, cari, fără temple, mai trăiesc" *(Grădişte).* Este înseninarea pe care o atingea, la nivelul altul regn, *Cerbul* tulburat de „prigoana" senzuală, care, „ajuns la iezer.../ Din luciul albăstrui precum e fierul,/ sorbind, cu grije-alege, parcă-ar vrea/ să bea uşor, din apă, numai cerul". Sugestia stării de echilibru şi plenitudine existenţială e servită şi de structura formală, în mare măsură clasică, a versului blagian din acest ciclu, ce împrumută unele imagini ori tipare metrice şi din lirica populară.

EDIŢII: *Opere,* vol. II. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, 1984; *„Poezii.* Ediţie de Ion Nistor, Bucureşti, 1982; *„Poezii,* postfaţă şi bibliografie de C. Moraru, Bucureşti, 1986; *Poezii,* Antologie, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de Paul Dugneanu, Galaţi, 1992; *Opera poetică,* Cuvînt înainte de Eugen Simion. Prefaţă de George Gană. Ediţie îngrijită de George Gană şi Dorli Blaga, Bucureşti, 1995; *Opere,* II, Chişinău, 1995.

REFERINŢE CRITICE: E. Simion, *„Scriitori români de azi,* II, 1976; E. Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic,* I-II, 1981, 1983; P. Cornea, în „Manuscriptum", 16, nr. 1, 1985; I. Pop, în „Limbă şi literatură", vol. III, 1985; P. Dugneanu, în „Luceafărul", nr. 29, 1985; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti,* III, 1986.

C.C.

CÎNTICE ŢIGĂNEŞTI — Poezii de Miron Radu Paraschivescu. Versuri din *Primele* (1926-1932) anunţau deja, prin cultivarea erosului şi stîngăciei rafinate, poemele din *Cîntice ţigăneşti* (1941), volum reprezentativ, care-l impune pe poet în conştiinţa publicului prin cele 14 „cîntice" şi „balade" ce alcătuiesc nucleul ediţiilor ulterioare: *Cîntic de fată mare, Amar, Cîntic de lampă, Fata necăjită, Cîntic de nuntă, Nevasta mîncinoasă, Cîntic de dor şi de of, Blestem de dragoste, Rică, Cîntic de fată neagră, Cîntic de lună, Viana, Cîntic de poteraşi, Epitaf.* Ediţia din 1957 adaugă *Cuvîntul editorului* plus *Romanţă, Tristă e viaţa de mort, Hanny, Cîntic de paj* şi amplifică *Epitaful* după modelul anton-pannesc. Ediţia următoare, din 1958, păstrează piesele de mai sus — secţionate încă în 1957 în *Cîntice de lume* şi *Balade* — adăugîndu-se *O pasăre* şi *Romanţă disperată.* Tot acum se definitivează *Epitaful.* În primul volum din *Scrieri* (1969) numărul pieselor se ridică la 29, prin adiţionarea — la cele de mai sus — a titlurilor următoare: *Tîmplarul priceput, O dramă, La calu'bălan, Olteneasca, Rugăciune,*

Scanned with OKEN Scanner

Pictorul trădat, *Marioaro de la munte*, *Despărţite turturele*, *Terente şi Titina*. Între reeditări, notabilă este aceea din 1972, ilustrată şi machetată de Marcel Chirnoagă: ea cuprinde, în esenţă, poemele din ediţia 1957 la care se adaugă şase din *Scrieri* I (dintre care una cu titlu schimbat: *De groapă* în loc de *Tîmplarul priceput*), plus două inedite (*Cîntic de mierlă* şi *Romanţă marină*), culegerea totalizînd un număr de 26 de poezii şi certificînd astfel interesul constant al poetului pentru această modalitate lirică cu antecedente în Anton Pann, în folclorul de mahala dar şi în sonurile poeziei lui Ion Barbu sau Tudor Arghezi. Toate ediţiile, începînd cu aceea din 1941 păstrează motto-ul extras din *Jurnalul intim* al lui Mateiu Caragiale: „...că uneori cîte un nimic aducîndu-mi aminte de unele, scap din vedere că ale lumii sînt toate, îmi uit de ale mele, şi cad pe gînduri şi-mi vine să zic cu cîntecul: "Arză-l focul, Bucureşti!".

Am vrut doar, scrie poetul în *Cuvîntul editorului*, să aduc un omagiu sufletului atît de bogat al mahalalei noastre dintr-a cărei creaţie am şi împrumutat multe subiecte în cărticica de faţă". Autodefinindu-se, cu ascuns orgoliu, „mai mult tălmaci de versuri din alte limbi" şi „încercînd să schiţeze, nu din puterea fanteziei, ci doar ca un iconar-ucenic după zugrăveala unui mare meşter, profilul liric al mahalalei" (*Ibidem*), **M. R. P.** reabilitează — într-o polemică sui-generis — cîntecul lăutăresc dar şi grupul etnic „deportat şi ucis în lagărele transnistriene". Aşa se şi explică preluările „într-o formă pe de-a-ntregul liberă" din *Romanceros gitan* (1924-1927), culegerea admiratului poet spaniol Garcia Lorca. Adeseori ele depăşesc modelul iberic prin amestecul de brutalitate şi rafinament estetic, împletit cu ecouri venite din „raiul beteag" al *Florilor de mucigai* sau din ermetismul barbian. *Nevasta mincinoasă* (La casada infiel), *Cîntic de fată neagră* (Romance sonambulo), *Cîntic de lună* (Romance de la luna, luna) şi *Cîntic de poteraşi* (Romance de la guardia civil española) ilustrează de fapt o alchimie personală, schiţată încă în versurile din *Primele* (1926-1932). Truculenţa verbală, atitudinea de frondeur, candoarea mimată, voluptatea hipertrofiată, erosul exprimat instinctual şi prezenţa tragicului se îmbină în dozaj „paraschivesc" restituind, în culori crude, o lume de periferie şi, mai ales, o atmosferă. Placheta din 1941 fixează astfel într-o plastică de neuitat expresia suburbană distilată în „cîntic" şi „baladă", precum şi vitalismul debordant dar subţiat, adesea, la fiorul metafizic. Adiţionările ulterioare — numărînd totuşi puţine titluri memorabile faţă de ediţia princeps — nu schimbă tonalitatea lirică de bază ce fructifică vechiul cîntec „de inimă albastră" în tradiţia lui Pann şi tincturat, pe alocuri, cu maliţia lui Caragiale (*Cîntic de lampă*), linia micului romantism în descendenţa modelului eminescian (*Cîntic de paj*) şi notele fierbinţi din romancero-ul spaniol. Plecînd, cum inspirat remarca Şerban Cioculescu, „de la viziunea romantică a unei "cavalerii rusticane" pe portativ ţigănesc", **M.R.P.** creează o umanitate purificată prin suferinţă şi în care zeflemeaua se preface în filosofie de viaţă, subliniată epicureic: „Cît trăieşti poci să n-ai straie,/ Dar cînd mori nu-ş cum se face/ Chiar de n-ai avut lăscaie/ S-o găsi cin' să te-mbrace/ Cu cămaşă, pantalon,/ Guler ştail şi papion,/ Ca să poci dormi în pace./ Da' eu spun: şi rupt în coate/ însă viu, pe cît se poate!" (*Tristă e viaţa de mort*). Francheţea este definitorie pentru ţiganul „cu ochii de pietre rare". El este văzut pe dimensiunea erosului mistuitor dar şi în vecinătatea palpabilă a morţii, de unde reiterarea perechii cromatice roşu/negru ce traduce astfel, simbolic, liniile de forţă ale ciclului. El este circumscris de cadrul de obicei nocturn, de astă dată pe linia marii tradiţii romantice. Pe fundalul nopţii şi în asociere cu luna viguros desenată înregistrăm proiecţia cosmică a ţiganului. Iată, „în pridvor stă visătoare/ fata neagră, neagră floare,/ păru-i roşu ca de sînge,/ ochii-n rouă parc-ar plînge./ şi în bucle, dulcea lună/ i-a pirostrit o cunună/ ca o pară de făclie,/ dar ea n-o vede, n-o ştie" (*Cîntic de fată neagră*). Curînd, asocierea se preface în subtituire, ca în freneticul *Cîntic de lună*, unde „lese luna din poiană/ gătită ca o codană;/ aiurit, neclătinat,/ o mîndreţe de băiat,/ cu ochii de pietre rare,/ o priveşte cum răsare.// şi prin noaptea tulburată, /trece luna dezmăţată,/ trece şi nu stă deloc,/ curvă de sidef şi foc,/ şi-şi despoaie, gemene,/ ţîţele de cremene". Într-un asemenea scenariu dinamic „luna nouă stă pe zare,/ o lebădă plutitoare" şi

Scanned with OKEN Scanner

denunţă holocaustul cauzat de „potera călare/ neagră ca de-nmormîntare" (*Cîntic de poteraşi*). În acest cadru puternic afectivizat „neagra ţigănie" precipită memorabil în tipologii şi simboluri încercuite, în marea lor majoritate, de aura lirică a „bolii de iubit". Luna coboară pe pămînt în chip de „lampă cu flacăre-albastră", ocrotitoare a îndrăgostiţilor: „Lampă cu flacăra mică,/ doar de tine mi-a fost frică,/ noaptea pe şoseaua-ntinsă,/ că nu te-oi vedea aprinsă,/ cum steteai ca o lalea,/ ca o lacrimă şi-o stea,/ în geam la gagica mea" (*Cîntic de lampă*). Drama pasională umple acest spaţiu unde, seara, „lampagiu-n cap de uliţi/ prinde-o stea în vîrf de suliţi" (*Romanţă*), în amestec de relatare epică şi confesiune frustă. Nunta compromisă prin fuga mirelui „cu ţiganca de tingire" (*Cîntic de nuntă*), „trădarea" cu un roşior, a celei care era „gagica neichii/ să-i săruţi poala scurteichii" (*Cîntic de dor şi of*), povestea tipică despre gelozie şi „vitrion" (*O dramă*), dansul vrăjit al ţigăncii care-şi aduce înapoi iubitul (*Viana*), istorisirea despre Hanny pierdută şi regăsită, revenirea unei fete la şatră după ce fusese, ca în Luceafărul, „crăiasă de prinţ" (*Cîntic de paj*), scena amoroasă din *Nevasta mincinoasă* sau crima lui Terente, „tîlhar de sentimente" (*Terente şi Titina*) se decantează, pînă la urmă, în elegie pură: „ţigănie, ţigănie,/ doar cin" te-a iubit te ştie!/ Doar în mine mai trăieşti,/ dănţuind negre poveşti" (*Cîntic de poteraşi*). Inflexiunea, prea acuzată uneori, a cîntecului lăutăresc (în *Pictorul trădat, Terente şi Titina, O dramă* ş.a.) conferă liricii lui **M. R. P.** o particulară forţă expresivă, colorată de vocabula argotică: „Da eram noi amîndoi,/ bibilică-bibiloi,/ cînd ardea soarele-n toi,/ parcă dase boala-n noi..." (*Amar*). Aceeaşi estetizare specifică o întîlnim în *Blestem de dragoste* ce, avîndu-şi punctul de plecare în *Blestemele* lui Tudor Arghezi, se converteşte în chemarea înapoi a „craiului parşiv, din ţigănie": „Dar de-o fi şi-o fi să vii,/ iar în braţe să mă ţii,.../ Vedea-te-aş tot cum te ştiu:/ nalt, bălan şi cilibiu,/ ochii arzoi ca focul;// Aduce-mi-te-ar ghiocul". Viana sau „amurezul părăsit" devin adevăraţi desperados cu un statut social de paria: tragicul îi fixează, în cele din urmă, în conştiinţa receptorului. „Fata neagră" cu „părul roşu de porfir" se sinucide (*Cîntic de fată neagră*), o şatră e pustiită sălbatic de „poteraşi, patruzeci", în imagini de apocalipsă: „şi potera, neagră fiară,/ lasă-n urmă foc şi pară:/ a mai mîndră dintre fete/ avea ţîţele tăiete;/ celelalte, despletite,/ alergau înnebunite/ şi-nfloreau văzduhu-n drum/ negri trandafiri de scrum" (*Cîntic de poteraşi*). Din această galerie se detaşează, memorabile prin construcţie artistică, Rică „fante de Obor" (*Rică*) şi „Viana lăcrămată" (*Viana*). Balada, în primul caz, şi descîntecul, în al doilea, restituie, în conture de medalie, figuri de-a dreptul emblematice — chintesenţe umane ale „raiului beteag". Exprimînd o lume pasională, mistuită de o tulburătoare sete de autenticitate, Rică — înjunghiat de „un ţigan mai mărunţel" — moare demn, ca un alt Toma Alimoş. Expresia colorată („ăl mai prima barbugiu"), tonalitatea folclorică („Bate vînt, lacrima pică,/ după inima voinică!") şi ecoul de romanţă („Ieşea luna dintr-un nor/ roşie ca un bujor") se echilibrează fericit în portretul de erou epic: „N-avea pe lume păreche:/ purta cercel la ureche/ şi-avea degetu-nflorat/ cu-o piatră de matostat". Admiraţia francă („Aşa era Rică — tare") şi sfîrşitul tragic absorb nota de compasiune într-un remarcabil aliaj epico-liric: „şi cînd a sosit Salvarea/ din el mai ardea ţigarea.// Cîntă-l ghiers, şi du-l departe/ pe Rică-fante de Moarte". Istorisirea se preface în „cîntic de moarte" la fel cum, în *Viana*, „boala de iubit" ia turnura descîntecului şi a dansului. „Trista nevastă" se desfăşoară într-un cadru fantastic, pregătind dealtfel venirea ţiganilor „de peste lume" într-un ritm ce trimite la un posibil model estetic: *Domnişoara Hus* de Ion Barbu. Pe Viana „lacrămi de stele-o scaldă"; ea caută „dragostea de-un an şi-o vară" mai întîi în „ghioc şi-n carte", apoi în dansul frenetic prin care intră în rezonanţă cu cosmicul: „Viana joacă nebună:/ o grădină în furtună./ Doar brăţara-i sună-n gleznă,/ prin adînca nopţii beznă/ şi-i atîrnă-n zare, grele,/ policandrele de stele..." O asemenea proiecţie în mit şi simbol face parte din răscumpărarea prin artă a „raiului beteag" — proces constitutiv balcanismului literar şi în care pitorescul joacă un rol funcţional. *Cîntice ţigăneşti* continuă astfel o tradiţie ce înregistrase performanţele de estetizare la Mateiu Caragiale, Ion Barbu, Tudor Arghezi şi, nu în ultimul rînd, Anton Pann, în maniera căruia scrie *Epitaful* augmentat pînă la versiunea

Scanned with OKEN Scanner

definitivă: „Aicea s-au dus cu jale/ şi în tihnă se albesc/ oasele domniei-sale/ de Miron paraschivesc,/ ce au fost trecut pe lume/ ca să dea la toate nume./ Astăzi, una cu ţărîna,/ de iubire n-are ştire/ şi un vreasc îi este mîna/ care scrise aste şire./ Cînd zîmbiţi, din întîmplare,/ întorcînd aceste foi,/ domnişori şi domnişoare,/ va zîmbi şi el cu voi". Legîndu-se de poemele din *Declaraţia patetică* (1934-1948) prin atitudinea antifascistă şi militantism civic (reiterate în *Cîntarea României* /1951/ şi *Laude* /1953/) *Cînticele ţigăneşti* aduc, în plus, reabilitarea unui spaţiu uman şi a unor modalităţi lirice tradiţionale sfîrşind prin a exprima cel mai bine personalitatea poetică a lui **M. R. P.**

EDIŢII: *Cîntice ţigăneşti*, Bucureşti, 1941; ed. a II-a, adăugită, Bucureşti, 1957; ed. a III-a, adăugită, Bucureşti, 1958; *Poezii*, prefaţă de Dumitru Micu, Bucureşti, 1961; *Declaraţia patetică — Cîntice ţigăneşti — Laude şi alte poeme*, prefaţă de Radu Popescu, Bucureşti, 1963; *Cîntice ţigăneşti*, Bucureşti, 1968; *Scrieri*, vol.I, Bucureşti, 1969; *Cîntice ţigăneşti*, ed. ilustrată de Marcel Chirnoagă, Bucureşti, 1972.

REFERINŢE CRITICE: P. Constantinescu, *Scrieri*, 4, 1970; Paul Georgescu, *Păreri literare*, 1964; D. Micu şi N. Manolescu, *Literatura română de azi*, 1965; Al Piru, *Panorama deceniului literar românesc*, 1940-1950, 1968; Ion Oarcăsu, *Prezenţe poetice*, 1968; Ş. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1972; Ion Caraion, *Duelul cu crini*, 1972; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română dintre cele două războaie mondiale*, II, 1974; M. Petroveanu, *Traiectorii lirice*, 1974; P. Poantă, *M.R. Paraschivescu*, în *Mic dicţionar. Scriitori români*, 1978; Hristu Cândroveanu, *Printre poeţi*, 1983; M. Scarlat, *Istoria poeziei...*, IV, 1990; M. Muthu, în *„Poesis"*, nr.2, 1991.

M.M.

CLOPOTUL SCUFUNDAT — Roman de Livius Ciocârlie, apărut în 1988. *Clopotul scufundat* e un *Bildungsroman* scris în manieră autobiografică şi autoironică.

C. e un scriitor dificil, în ciuda limpezimii de cristal a stilului; scrisul său are numeroase crevase, falii subţiri, ce se deschid ameţitor spre adîncuri. Din cauza lor, naraţiunea, paradoxal liniară, e mereu întreruptă de consideraţii naratologice, filosofice, psihologice, subminată de pasiunea rece, analitică pentru ontologic. Datorită acestor omniprezente translaţii spre adîncuri, *Clopotul...* său (numit, pe pagina de gardă, *roman*, pentru a risipi din start orice echivoc de catalogare) e ontologie mascată: suită de tablouri individuale sau de grup, menite să ipostazieze esenţa unei familii şi, în subsidiar, devenirea de sine a celui mai nepractic reprezentant al său. Prin urmare, romanul poate fi citit la diferite nivele, jocul romanesc propus de autor îngăduind o profuzie de tandre concesii. Este, la nivelul iniţial, de pornire, reconstituirea afectivă a istoriei unei familii burgheze din Banat. Afectivă, şi nu obiectivă, din raţiuni nu psihologice sau datorate unor carenţe documentare, ci prin excelenţă narative. Dacă acceptăm ceea ce spunea Paul Ricoeur (*Temps et Récit*, I, Seuil, Paris, 1983, pp. 138 passim), şi anume că un eveniment nu trebuie luat niciodată ca atare, ci receptat ca o *deformare* specifică, datorată distanţei ontologice care îl separă pe narator de respectivul eveniment, atunci tablourile din *Clopotul scufundat* reprezintă tot atîtea „deformări" inofensive, puse în ţesătura narativă ca-ntr-o dialectică subiacentă a sensurilor. Naratorul „deformează" în primul rînd datorită distanţei în timp care-l separă de evenimentele relatate. Unele dintre acestea, firește, s-au petrecut înaintea venirii sale pe lume, altele au fost insuficient înţelese, parţial cuprinse în integralitatea lor la vremea respectivă. Astfel, autorul insolitei reconstituiri inserează în „romanul" său naraţiuni auzite de la alţii (aproape întotdeauna membri de familie), numai că aceste povestiri reprezintă, deja, din chiar momentul relatării lor, „deformări" subiective, uneori umorale. În consecinţă, textura finală a romanului include „deformări" ale unor „deformări" anterioare, acestui subtil joc al *irealizărilor* premeditate adăugîndu-li-se alte registre, la fel de sofisticat interpolate. Astfel, subiectivitatea autorului concentrează evenimentele într-un filtru personal de obscurizare, caracterizat prin abulie, retractilitate nepragmatică şi inconsistenţă lăuntrică. „Nu pot să scriu în dimineaţa asta — citim la pag. 41 (dar exemplele se pot înmulţi...) -, mă gîndesc la ei, la mine, încerc să mă închipui bărbat de ispravă, mă întreb retoric cum ar fi trebuit să trăiesc. Mi se pare din nou că toată viaţa s-a petrecut înainte de mine, şi am sentimentul straniu de a fi exilat într-un spaţiu intim în care nu pot să pătrund.

Scanned with OKEN Scanner

Starea de inconsistență. Parcă îmi pierd vremea, parcă întîrzii să mă reintegrez." Unui pragmatism lucrativ, ambițios, pitoresc prin agitație mic-burgheză și, pe alocuri, spectaculos prin reușite sociale, naratorul îi contrapune întotdeauna, în clipa relatării, vidul lăuntric — uneori autoironic hiperbolizat — al propriei sale persoane. Complexul de inferioritate al progeniturii ontologic handicapate e, fără îndoială, kafkian în punctul său de pornire, însă mai semnificativă decît această ecuație livrescă pare să fie alta, venită din direcția lui Thomas Mann. Din această cauză, *Clopotul scufundat* reprezintă și istoria dispersiei unei familii, narate din perspectiva ultimului avatar — cel mai haotic, dezagregat — al ei. E ca și cum ai citi cronica solidă a familiei Buddenbrook narată de copilul debil, dotat cu predispoziții egotiste, artistice, care este Hanno. La acest nivel întîlnim „deformarea" esențială pe care o realizează povestitorul *Clopotului scufundat,* care suprapune dispersiei sale personale dispersia imaginară a diacroniei întregii sale familii. Datorită acestei — malefice, de data aceasta — translații de sens, se construiește o istorie alternativă, compusă din ipoteze teleologice. Citită prin viziunea *Clopotului scufundat,* evoluția familiei C. reprezintă istoria unei insecurități interioare amînate; efortul — uneori urieșesc — al unor oameni normali de a se menține deasupra abisului, și de a întîrzia apariția odraslei care merge fericit în întîmpinarea neantului. Modul în care naratorul își selectează „personajele" confirmă o asemenea lucrătură „diabolică". Există, practic, două tipuri distincte în familie: femeile sînt memorabile, eficiente, hotărîte, ambițioase, cu ambele picioare (uneori gracile...) adînc înfipte în solul realizărilor practice, în vreme ce bărbații sînt pitorești, spectaculari, saturnieni în limite burgheze, indolenți și interiorizați pînă la marasm. La acest nivel, scrisul lui L. C. se poate psihanaliza. Importantă e ipostazierea autorului în lujerul debil al familiei: ființă vegetală, nesigură, temătoare, încărcată, la naștere, cu toate sevele dispersive ale unei genealogii umbrite de neșansă, crepusculară. Iată un exemplu: „Deci tușa Nuți a muncit. ținea toată gospodăria numai cu ordonanța, țăran de prin satele dimprejur... Mîndră că este nevastă de ofițer, înțelegea să-și plătească privilegiul printr-un soi de eroism. Suportă bine singurătatea. E tare, ca și alții din familie, și mă întreb de unde vine slăbiciunea mea. Parcă aș fi luat tot ce a fost slab, în afara tăriei, din fiecare dintre ei." (pag. 52) Datorită acestei teleologii a incertitudinii, istoria familiei translează înspre romanesc și ficțiune, cea mai puternică fiind — din perspectiva autorului — ficțiunea autojustificării prin ipostazieri retroactive ironic-umilitoare. Astfel, unele „personaje" își *corectează* imaginea din roman (revoltîndu-se împotriva autorului...), realizînd o imixtiune a realului în imaginarul povestirii. Alteori, scriitorul e, el însuși, dispus să opereze asemenea retușuri, tot acest mixaj de planuri ducînd în direcția unei intertextualizări premeditate (un alt nivel la care se poate citi romanul). Subtilitatea construcției depășește însă cu mult suprafața unor asemenea ironice corecții. Autorul, fiind „scriitor" (scuza majoră, de altfel, a dreptului său inalienabil la insecuritate...), are tot timpul tendința de a-și confrunta protagoniștii cu personaje literare cunoscute. Astfel, cutare mătușă bovarizează atletic, în vreme ce un unchi are o substanță mai apropiată de Balzac. E de precizat că nu ne aflăm doar în fața unor simple comparații stereotipizate. Ideea este că literatura *precede* ființa reală, o „scrie" înainte ca aceasta să se nască, orice om dînd, în cele din urmă, consistență unei ficțiuni consemnate deja în marele lexicon al imaginarului universal. Realul devine, în această logică, „un plan secund", o „mască", o „deformare" a unei ficțiuni originare de esență cosmică. La data apariției romanului, critica a gravitat în jurul unor sugestii de contextualizare, neputînd însă, din cauza cenzurii, să le precizeze. Ulterior, în *Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferență* (Ed. Humanitas, București, 1993), autorul a făcut unele precizări, menite să ridice voalul perifrazelor de atunci. Astfel, iese în evidență recunoașterea, de către unii critici, a unui mesaj politic implicit, prezent în roman prin problematizarea unei istorii marginale, minore, non-evenimențiale. Aceluiași regim îi aparține, înainte de a pătrunde în interstițiile profunde ale naratologiei, și tehnica temporalului dizlocat, construită din contemplarea — secvențial aleatorie — a unor fotografii. Astfel, dacă istoria majoră echivalează cu epurarea esenței de banalitate, în *Clopotul*

Scanned with OKEN Scanner

scufundat, banalul e ridicat adesea, cu bună ştiinţă, la rang de istorie, creînd o lume răsturnată, în care un întreg război mondial începe în sertarele prăfuite — de mult nedeschise — ale unui şifonier.

EDIŢII: *Clopotul scufundat*. Roman, Bucureşti, 1988.

REFERINŢE CRITICE: Cornel Ungureanu, în „Orizont", nr. 20/1988, respectiv „Vatra", nr. 12/1988; Dan C. Mihăilescu, în „Transilvania", nr. 10/1988; Virgil Podoabă, în „Familia", nr. 9/1988; I. Pop, în „Steaua", nr. 9/1988; M. Papahagi, *Cumpănă şi semn*, 1990.

Şt.B.

COCONU DRĂGAN — Schiţă satirică de Ion Heliade Rădulescu, apărută în nr.44, din 5 iunie 1844 al „Curierului românesc".

După cum reiese din nota adăugată la sfîrşitul textului, ţinta sa principală pare a fi combaterea slavonismelor din limbă, deosebit de numeroase şi de virulente îndeosebi în stilul administrativ al vremii. În realitate, însă, **H.** realizează mai ales un portret de parvenit, în care referinţele livreşti („Coconul Drăgan e un fel de bădăran boierit") se împletesc cu expresii de savoare populară („patriot grozav, năbădăios, numai foc şi inimă albastră", „scotea lapte din piatră, pupa pe rumân în bot şi-i lua din pungă tot"). Lipseşte atmosferizarea prin descrierea mediului, fiindcă personajul nu e surprins în ipostaza sa familială, ci în cea de om public (cititorul îşi poate însă rememora ambianţa sa casnică din schiţa *„Bată-te Dumnezeu!"*, căci eroul este prezentat ca „Frăţica, scumpul jumătăţoi al coconiţei Drăgane"). Slujbaş incompetent dar umflat de pretenţii şi mîndrie, cuconul are o scară de valori proprie în aprecierea subalternilor, în care criteriul este „evghenia" celui în cauză („şi-a făcut o listă de toţi impiegaţii săi, ca să vază cîte nume se sfîrşesc în *an* şi în *esc* şi cîte nu; şi în cele în *an* şi *esc* cîte au reputaţie istorică şi cîte nu; şi apoi cele cu reputaţie istorică, cîte sînt ciocoieşti şi cîte boiereşti, şi iar din cele boiereşti cîte se pot apropia oarecum de dumnealui şi cîte nu"); plin de „demnitate dregătorială", se agită mult, probozeşte cu orice ocazie pe cei din jur, dar nu face propriu-zis nici o treabă şi nu-i lasă nici pe ceilalţi să facă, se crede cultivat şi-şi dă părerea apăsat în chestiuni filologice şi chiar de ...teologie. Pe măsură ce schiţa înaintează, **H.** se lasă tot mai mult în voia dispoziţiei sale zeflemitoare, sacrificînd în final (scena discuţiei lingvistice cu „junele scriitor") verosimilul în favoarea poantei şi a unui joc de cuvinte destul de facil. În încheiere, autorul promite drept urmare o colecţie a „anecdotelor şi năbădăilor" personajului, pe care n-a mai realizat-o; C. Bălăcescu îl reia, în schimb, în satira versificată *Iarăşi la meidan coconu Drăgan* („Curierul românesc", 1845). Asimilabilă „fiziologiei", schiţa se distinge prin toate caracteristicile principale ale speciei: accentul pus pe „funcţionarea" tipului în raport cu ceilalţi, schematizarea şi îngroşarea trăsăturilor. Specific heliadescă este, în schimb, tendinţa de evoluţie spre pamflet, verva anecdotică irepresibilă, rîsul hohotitor al autorului, care apare din cînd în cînd în prim plan prin intermediul stilului indirect liber parodic şi prin apelul direct la cititori. Ca în toate textele de proză ale lui **H.**, limba e, în sine, o adevărată performanţă, variată, trucu-lentă, plină de surprize contînd pe efectul neologismelor semidocte, neaoşismelor cu iz regulamentar şi diminutivelor ce trădează mentalitatea „ciocoiască" a vremii, iar în pasajele atribuite autorului directă pînă la candoare în exagerarea sa sincer părtinitoare.

EDIŢII: *Scrieri literare*, ediţie comentată de George Baiculescu, cu o prefaţă, o introducere, note şi variante, Craiova, 1939; *Opere*, II, ediţie critică, cu introducere, note şi variante de D. Popovici, Bucureşti, 1943; *Versuri şi proză*, text ales şi stabilit cu glosar de Vladimir Drimba, prefaţă şi tabel cronologic de Mircea Anghelescu, Bucureşti, 1972; *Opere*, vol.III, ediţie critică de Vladimir Drimba cu un studiu introductiv de Al. Piru, Bucureşti, 1975; *Poezii. Proză*, antologie şi repere istorico-literare de Marin Mincu, Bucureşti, 1977.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, vol. II, 1908 (reed. 1983); Ş. Cioculescu, Vl. Streinu, T.Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944 (reed. 1971); Al. Piru, *I. Eliade Rădulescu*, 1971; T. Moraru, *Fiziologia literară*, 1972; E. Sorohan, *Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu şi Eminescu*, 1982; Gr. Ţugui, *Ion Heliade Rădulescu îndrumătorul cultural şi scriitorul*, 1984; M. Anghelescu, *Ion Heliade Rădulescu*, 1986.

G.A.

COCOSTÎRCUL ALBASTRU — Volum de povestiri de Mihail Sadoveanu (1880-1961), apărut la Iaşi în 1921. Capitole separate au fost

Scanned with OKEN Scanner

publicate în *Însemnări literare* (1919), iar penultimul, *La crucea Hoțului*, în „Adevărul Literar și Artistic" (1930). La acestea se adaugă *Bulboana lui Vălinaș*, singura povestire de amploarea unei nuvele. Volumul e rezultatul sedimentării dintr-o lungă perioadă de timp, fără a fi lipsit prin aceasta de o unitate specifică, în sine, și ilustrativă pentru volumele ulterioare ale scriitorului.

Primele nouă capitole, în care sînt rememorate evenimente din timpul campaniei la care scriitorul-căpitan a participat nemijlocit (1914), îmbină evocarea de jurnal cu schița portretistică și excepționala pictură a peisajului hibernal. Viscolul nedomolit zile în șir adună soldații „în lucirea de amurg a focului de mesteacăn", creînd ambianța propice destăinuirilor. Prilej de cunoaștere a acestor „oameni triști și simpli", „resemnați și împăcați în sfîrșit cu soarta", repaosul e timpul povestirilor avînd în centru „dureri aspre", legate de „vechi și adesea cumplite întîmplări": procese încurcate, blesteme și farmece, iubiri pătimașe. Motto-urile semnificative ale capitolelor — „Cugetul e dușmanul omului", „îmi povesti cu plăcere lucruri înfricoșate". „Furtuna, demonul singurătății" — rezumă conținutul fragmentelor, definind lapidar factura unei proze de observație și poematice totodată, efect al „cercetării cu privirea", mai mult decît al audiției propriu-zise. În lumina mohorîtă de iarnă, se perindă siluete și interioare, obiecte și gîngănii, urmărite cu minuția unui „vrednic entomolog". Ambianța bivuacului — „așezarea vremelnică" din colțul îndepărtat de Moldovă troienită — e restituită printr-un vast „tablou în alb", a cărui excelență vine din pregnanța pensulării „frămîntărilor viscolului pe fundalul pustietății dealurilor ninse". Pus sub semnul Cocostîrcului albastru, „arătarea stranie", „mesagerul de departe", cap. X secționează timpul povestirilor, marcînd revenirea Echinocțiului de primăvară. Chemarea din „țintirimul lucrurilor duse" a fantasmelor și icoanelor îndepărtatului trecut, realizată sub pretextul istorisirii primei experiențe cinegetice a povestitorului, urmărește, de fapt, aducerea în prim-planul unui prezent etern a misterioasei păsări prevestitoare și mesagere în același timp. Conturul tras, cu peniță fină, amintește de păsările albastre (Maeterlinck) ale literaturii chineze din timpul dinastiei Han, nemuritoare mesagere cerești, simbolizînd stări spirituale: „într-o vreme ne oprim. Apa era aproape. În ghiocelul cel negru de subt strașina păduricii pluteau și se jucau rațele cele venite din smîrcurile și ostroavele de la marginea lumii. Pe un arin bătrîn, doi hulubi sălbatici rîdeau de jocul rațelor străine. Și cînd ici, cînd colea, un pescăruș ciudat, și el străin, tot sălta cînd pe-o creangă, cînd pe-un fir de papură, și-și tot întorcea spre mine capul mare, cu plisc negru, și-i sticleau în lumină penele bătute parcă în rubinuri și smaranduri. Și eu, și mașinistul priveam încremeniți, căci pe celălalt mal mai ședea gînditor și-un cocostîrc ciudat, cu penele de culoarea mării, cu pliscul lung, fin și ascuțit." Revenit din „ostroavele de la marginea lumii", locuite, cum știm, la S. de „blajini", „Cocostîrcul cel străin" ar putea fi emisarul Celuilalt tărîm, sau, poate, aici semnul postexistenței sufletului fetei de pădurar moartă demult. Cap. XI *Calul Dracului* încercuiește prezența malefică a aceleia care stăpînește „duhurile necurate", doar pentru a putea face loc povestirii unei întunecate drame de dragoste din nopțile trecutului" (capitolul XII). Finalul, de condensată nuvelă, impune prin forța de actualizare a istorisirii „din alte vremuri". Atunci se năpusti la vale, ieși la marginea zăvoiului, și de acolo trase asupra fugarei un foc de pușcă. Ea nici nu întoarse capul. Oșteanul, gheboșîndu-se asupra armei lui, încărcă cu grabă și trase iar. Apoi iar încărcă; și pe cînd ochea a treia oară, printr-o lumină ca ziua, vedea lămurit cum scade unda și muierea iese de ceia parte, pe prund, între sfori scînteietoare de apă. Trase; și cînd se risipi fumul, o văzu căzută și zvîrcolindu-se; apoi rămase neclintită, întinsă pe țărm, subt sălciile argintii". Alternanța panourilor aduce sub ochi scene din mereu alt registru: „greierușii" și „vacile Domnului" în soarele fierbinte al primăverii (cap.XIII), răfuieli sîngeroase între luntrași din gîrlele Deltei (cap.XIV), munteni din codrii Barnarului (cap.XV), în fine, întîmplări cu hoți, la hanul lui Colțun (cap.XVI). Spațiu al dramelor necunoscute de odinioară, dar și refugiu în imaginarul „poveștii-poveștilor", hanul dărăpănat de la crucea drumurilor rămîne, alături de natură și erosul violent, una din temele

Scanned with OKEN Scanner

povestirilor, anticipînd modalitatea epică utilizată de scriitor în *Hanu Ancuței* (1928). Pe lîngă povestirile din suita titulară, volumul mai cuprinde și o amplă povestire, *Bulboana lui Vălinaș*, enumerată de critici printre capodoperele lui S.. Cadrul poveștii de dragoste e spațiul muntelui arhaic, colțul de lume sălbatic și violent, unde oamenii „se bucurau de viață cheltuind-o și sfărîmînd-o între cîntece și rîsete, pahare de vin și doruri de dragoste. Pentru ei soarele, lumea, apa Bistriței, vitele albe care pășteau pe culmi sunînd din tălangi de aramă, umbra codrului, arcușurile mișcătoare ale izvoarelor și toate celelalte zădărnicii ale lumii aveau un înțeles...". Universul tradițional al muntelui e invadat, aici, de lumea tîrgoveților și a „stronților", care vor să-l cucerească prin forță. Rezistența la schimbarea abuzivă e sugerată printr-o poveste de iubire exponențială, metaforă a vieții explozive a muntenilor (Mădălina și Ilie Bădișor), opusă constrîngerilor, prefăcătoriei și amenințărilor reprezentantului puterii administrative (notarul Mateiaș). Moartea acestuia din urmă printre plutele Bistriței curmă intruziunea brutală în viața muntenilor, fără a o scuti de imprevizibile urmări, discret sugerate în finalul povestirii. Pasiunea e potențată, în pagini descriptive antologice, de magia lunară, de frumusețea tulburătoare a peisajului alpin: „Luna mare, roșie, se arătă pe codri, într-un fum vioriu; și pe Bistrița se întinse o punte mișcătoare de solzi de aur, care luneca la deal, pe sfori, între dînsa și lună. Un șipot tresări deodată într-un corn de stîncă — parc-ar fi stat ascuns, pîndind; pașii ei lepăiau mărunțel pe cărarea albă. Un lăstun de apă țivli ascuțit de două ori și trecu dincolo, zburînd la fața apei; aici Bistrița se lărgea într-un cotlon larg și odihnea molcomă, sub revărsările de sălcii...". Ca temă centrală, muntele reprezintă dimensiunea de profunzime, a altui timp, mitic, cînd „nu erau în munți nici surtucari, nici ferăstraie". Relativ unitară, proza din *Cocostîrcul albastru* adoptă forma povestirii de gen *O mie și una de nopți*, anunțînd de aproape formula epică din *Hanu Ancuței*.

EDIȚII: M. Sadoveanu, *Cocostîrcul albastru*, 1921; *Cocostîrcul albastru*, 1933; *Cocostîrcul albastru*, în *Opere*, 7, 1954.

REFERINȚE CRITICE: *Mihail Sadoveanu interpretat de...*, Antologie de F. Băileșteanu, 1976; N. Manolescu, *Sadoveanu sau Utopia cărții*, 1976; Z. Sângeorzan, *M. Sadoveanu. Teme fundamentale*, 1976; F. Băileșteanu, *Introducere în opera lui Mihail Sadoveanu*, 1977; Al Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine*, 1978; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, 1981; I. Vlad, *Cărțile lui M. Sadoveanu*, 1981.

D.C.

COLECȚIE DIN POEZIILE D-LUI MARELUI LOGOFĂT I. VĂCĂRESCU — Volum de versuri al lui Iancu Văcărescu, apărut la București în 1848, în tipografia lui C. A. Rosetti și Vinterhalder, cu fondurile Asociației literare și sub îngrijirea lui Ion Voinescu II, care îi scrie și prefața: *Ceva asupra Văcăreștilor și a poeziilor d-lui logofătului I. Văcărescu.* Volumul cuprinde opera poetică completă a autorului, reproducînd și textele apărute mai înainte în diferite publicații periodice și în volumul *Poezii alese* din 1830. După 1848 **I. V.** n-a mai scris și publicat poezii. Volumul este împărțit în 19 cicluri, dintre care cele mai importante, incluzînd creațiile majore ale autorului, sînt cele intitulate *Poeme lirice, Sfătuiri patriotice, Elegii, Ode, Cantonete* și *Balade*.

Poeziile incluse în volum sînt destul de numeroase și variate ca tematică și tehnică poetică. Caracterul lor predominant este neoclasic, V. făcînd traduceri sau recurgînd la imitații după Parny, Gentil-Bernard, Metastasio, Zisi Dauti, Dionisie Fotino, Atanasie Christopulos ș. a. Și păstrînd același spirit în poeziile originale. E o lirică inspirată în ultimă instanță de Horațiu, Ovidiu, Catul, Anacreon și Teocrit, cîntînd dragostea și vinul, elogiind natura, „moralizînd" cu măsură, o poezie ce se dorește (și chiar este, în cele mai multe cazuri) elegantă, distinsă și prețioasă, dar care nu e capabilă să evite întotdeauna maniera. Interesul lui **I. V.** pentru diferitele tehnici de versificație și formule strofice este remarcabil și deosebit de eficient pentru un poet român de la începutul veacului al XIX-lea (după propriile mărturisiri, cele mai multe poezii din volum au fost de fapt compuse între 1810-1819); el stăpînește mult mai bine subtilitățile limbii, instrumentul său expresiv e mai rafinat și tehnica prozodică mai sigură decît în cazul predecesorilor și chiar al unora dintre

Scanned with OKEN Scanner

contemporani. În erotică, **I. V.** reușește în maniera tandră și delicată, în poeziile aluzive, sau în cele în care sentimentul e proiectat într-o ambianță mitologică; e un îndrăgostit optimist, efortul său de persuasiune nu se reduce doar la simple lamentări, iar manifestările gălăgioase și melodramatice sînt în genere evitate. Caracteristice pentru poezia de dragoste a lui **I. V.** sînt *Minutul îndumnezeit*, *Simpatia* (în care apare deja ideea iubirii ca liant universal, ce se insinuează în toate făpturile, construind edificiul armonic al lumii), *La rîu* (în care expresia sentimentului, foarte bine susținută și de structura prozodică și de discretele sugestii onomatopeice, e presantă, dar nu zgomotoasă, pasionată, dar discretă), *Iubirea-n veci* (cu un final ronsardian, sugerat, de fapt, de modelul față de care se înscrie în replică: „Tu vei zîmbi! și chiar înfiorată,/ Bătrînă mult, cu ochi de viață seci!/ T-ei mîngîia gîndind c-am zis odată/ Iubire-n veci! iubire-n veci! iubire-n veci!") și, bineînțeles, *O zi și o noapte de primăvară la Văcărești sau Primăvara amorului*. În poezia meditativă **I. V.** abordează nu numai problema destinului individual, ci și pe a celui colectiv, al umanității, și nu se mulțumește cu constatarea inextricabilei rețele de întrebări pe care acestea le ridică, ci încearcă să dea soluții. *Cercul de aur* e o tentativă de a exprima figurat principiul director al universului, *Ceasornicul îndreptat* o meditație asupra inevitabilei scurgeri a timpului, iar lungul poem *Adevărul*, publicat mai întîi anonim în 1843, adoptă modalitățile profetice ale poeziei romantice. În acest din urmă poem **I. V.** exprimă năzuința spre o societate echitabilă și echilibrată, bazată pe relații umane firești și pe domnia rațiunii („Cu drepții și-nțelepții/ Cu drag m-oi înțelege,/ Sărac să nu se afle/ și rob a nu fi nimeni!/ Tu, Doamne, mă ferește, de orice tiranie!"), făcînd totodată o critică acerbă realităților vremii sale („Lumea se mîglisește/ Cu feluri de religii,/ Cu prăvili nou cîrpite,/ Cu vrednice oștiri,/ Pe mare cu corăbii,/ Cetăți prea întărite;/ Rachete, bombe, tunuri,/ Comori îngrămădite,/ Politici, diplomatici/ Mari iconomi miniștrii"); singura salvare posibilă depinde de o reformă morală în cadrul căreia iubirea urmează să-i unească pe oameni și să le deschidă inimile pentru a primi adevărul. Complexitatea problematicii a impus poemului și o expresie deosebită. Pentru prima dată în literatura noastră, **I. V.** scrie în versuri albe; o formă de litanie rezultă din fragmentarea propozițiilor în suite de versuri scurte separate și din frecventa utilizare a construcțiilor eliptice și a inversiunilor sintactice. Poemul conține și cîteva aluzii la originea noastră romană, a cărei semnificație e însă mai bine pusă în lumină în odele *Roma cum este* și *Roma cum era*, în care meditația pe tema veșnicei treceri nu accentuează în primul rînd ideea fragilității și perisabilității lucrurilor omenești, ci apasă asupra exemplelor pe care trecutul e susceptibil să le ofere. Finalul celei de-a doua poezii e deplin optimist: „Au bun temei nădejdile, ș-în ea c-o să-nflorească/ Sămînța a virtuților: ș-o Romă c-o să crească". Ciclul de *Sfătuiri patriotice* grupează texte izvorîte din frămîntările și evenimentele contemporane: revoluția din 1821 și reînființarea miliției naționale la 1829. *Bunavestire* e un adevărat program social-politic în spirit luminist, întemeiat pe ideea solidarității principalelor stări sociale, „ostași, plugași și învățați". *Glasul poporului subt despotism* conține o remarcabilă justificare a dreptului maselor la răzvrătire („Drept îndreptînd oricare drept poporul n-are pată;/ Mintențeleaptă mintea lui prin fapte se arată./ Ai libertății fii sînt toți sub steagu-i cîți se-adună/ .../ Să tremure! să tremure cumplita tiranie!/ Zdrobit va fi cine-o-ndrăzni gînd de tiran să-i vie"), iar în *Cîntec românesc* îndemnul la răscoală e direct, îmbrăcînd forma doinelor de vitejie. Influența folclorică, aici ca și aiurea, nu se rezumă la utilizarea metricii populare sau la valorificarea întîmplătoare a unor motive de largă circulație: **I. V.** încearcă să pătrundă și să trateze cu mijloace proprii anumite mituri și credințe populare, să-și asimileze un domeniu folcloric pe care nici urmașii săi imediați, pașoptiștii, nu l-au valorificat în întregime, acela al fantasticului. Cele mai izbutite bucăți rezultate din această tentativă sînt baladele *Peaza bună*, *Peaza rea* și *Ielele*. Reușitele sînt numai parțiale, dar, chiar și așa, ele reprezintă inovații însemnate în poezia vremii și conduc spre realizarea unor fragmente memorabile: descrierea furtunii și portretul vrăjitoarei în *Peaza rea* sau, mai ales, pasajele de fantastic grotesc din prima parte a *Ielelor*. Stăpînind surprinzător de bine pentru

Scanned with OKEN Scanner

acea vreme încheieturile versului și avînd o bogată paletă sonoră, **I. V.** face adevărate exerciții de virtuozitate, elaborînd fragmente întregi din înșiruiri onomatopeice sau compunînd personaje cu înfățișare rizibil-înspăimîntătoare („Una e chioară,/ C-un ochi de cioară;/ Alta spetită,/ Mult obosită,/ Alta gușată/ Tot ceartă cată;/.../ Alta bogată/ Șchioapă-ngîmfată;/ Alta calică,/ Gheboasă, mică;/ Cea mai snovoasă/ E ofticoasă"). Din păcate, baladele nu sînt în întregime la fel de bine construite; vrînd să spună prea multe, poetul a supraîncărcat compoziția, subminîndu-i astfel puterea de sugestivitate. Poezia lui **I. V.** are, în ansamblul ei, un caracter de tranziție, inovînd în direcții multiple, dar neputînd să-și ducă la desăvîrșire intențiile, prefigurînd o serie de orientări tematice și formale ale liricii pașoptiste, dar neizbutind să evite o anume impresie de artă factice și de manieră. Calificativul de „părinte al poeziei române" exprimă foarte bine locul și rolul pe care l-a jucat în evoluția literaturii noastre moderne.

EDIȚII: *Colecție din poeziile d-lui marelui logofăt I. Văcărescu*, București, 1848; *Poeții Văcărești — Viața și opera lor poetică*, cu o introducere, note critice, studii bibliografice și glosar de Paul I. Papadopol, București, 1940; *Poeții Văcărești. Versuri alese*, ediție îngrijită de Elena Piru, cu o introducere de Al. Piru, București, 1961; *Opere*, ediție critică, studiu introductiv, note, glosar, bibliografie și indice de Cornel Cîrstoiu, București, 1985.

REFERINȚE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, I, 1907; G. Bogdan Duică, *Istoria literaturii române. Întîi poeți munteni*, 1923; O. Densușianu, *Literatura română modernă*, II, 1921; A. Camariano, *Influența poeziei lirice neogrecești asupra celei românești. Ienăchiță, Alecu, Iancu Văcărescu, Anton Pann și modelele lor grecești*, 1935; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941 (reed. 1982); Al. Piru, *Poeții Văcărești*, 1966; *Istoria literaturii române*, II, 1986; D. Popovici, *Romantismul românesc*, 1969; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I, 1969; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, II, 1970; D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, 1971; P. Cornea, *Originile romantismului românesc*, 1972; I. Rotaru, *Forme ale clasicismului în poezia românească pînă la Vasile Alecsandri*, 1979; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, I, 1982.

G.A.

COLECȚIUNE DE POESII VECHI — Volumul I, București, 1878. Îngrijită de Al. I. Odobescu, ediția întrunește prima dată în volum poezia lui Ianache, Alecu și Nicolae Văcărescu. Antologia mai cuprinde, alături de „cîntece vechi" populare, selecții din *Psalmii* lui Dosoftei, din poezia lui I. Barac, C. Conachi, B. P. Mumuleanu, A. Beldiman, și poezii ale lui Iancu Văcărescu (v. *Colecție din poeziile domnului marelui logofăt Iancu Văcărescu*).

Variantă balcanică a liricii galante occidentale, erotica Văcărești lor corespunde unui mod de viață propriu protipendadei din epoca fanariotă, unei atmosfere sugestiv evocate de anecdota savuroasă citată de Odobescu în studiul său, *Poeții Văcărești*. Scrisă pentru trebuințe personale (ale rudelor și prietenilor), fără a fi destinată publicării, ea analizează și dă expresie unor stări de spirit provocate de iubire. Pandant al apariției conștiinței lirice românești, erotica, la începuturile ei, stă sub semnul unei înclinații spre interiorizare și intimism, al preferinței pentru solitudine, în spațiul închis al alcovului, într-un decor domestic, efeminat, marcat de senzualitate și rafinament. Ipostazele demersului erotic pendulează între adorarea iubitei și elogierea superlativă a farmecelor ei, între decantarea suferințelor și chinurilor pricinuite, dragostea și declarațiile, înfiorate de senzualism, însoțite de gesturi teatrale, lamentații patetice, simboluri și metafore ce sugerează acte de devoțiune și fidelitate. Retorica acestei poezii dispune de topoii clasicismului întîrziat, derivați din poezia anacreontică, saphică sau nasoniană, reactualizată la noi de literatura neogreacă (Hristopoulos, Rigas, Fotino etc.). Registrul erotic e abordat și în stilul poeziei moderne italiene (Petrarca, Dante), al idilei (Metastasio) sau al micii poezii franceze (Dorat, Delille, Paray, Colardeau etc.). Ecourile din lirica antică și modernă, ca și cele din folclorul românesc, sînt captate din cîntecul de lume european, prelucrat și răspîndit de lăutarii profesioniști. Reunite în caiete manuscrise (condicuțe, mișmașuri), versurile **V.** cunosc o largă difuzare și audiență, devenind, în urma circulației, creații anonime, regăsite în culegerile lui A. Pann. Preocupat de ornamentarea discursului, de găsirea unor

Scanned with OKEN Scanner

soluții prozodice sau licențe stilistice, Ianache V. compune versuri didactice (sentențioase), pentru a ilustra în „Observațiile" sale reguli, definiții și mai ales modele, „chipuri" de versuri ori figuri de stil. În *Istoria prea puternicilor împărați otomani,* intercalează versuri encomiastice sau critice (satirice) la adresa unor sultani turci. Lirica sa ocazională (molifte, stihuri întru slăvirea lui Alex. Moruzi și a cișmelelor sale), este lipsită de fior poetic. Reputația acestui „Anacreon al românilor" se justifică prin erotica sa pe teme și motive anacreontice, reluate de poezia neogreacă a veacului al XVIII-lea, transpuse într-o figurație mitologică, convențională. Poetul trăiește cu o sensibilitate fragilă emoția erotică, în jurul căreia proliferează o „mitologie" a durerii, a chinului, a suspinului și a jertfei. Motivul romanului cavaleresc, dragostea-boală, unul din componentele cîntecelor de lume, pătrunde și în lirica V. Partitura erotică crește de la alegoria înrobirii („un șoim prins în lățișor") pînă la proporțiile unei pasiuni ardente, resimțite ca durere și plăcere în același timp. Defularea emoției prea pline pretinde un limbaj poetic adecvat: ofuri, tînguiri și un întreg arsenal al umilinței devin prin repetare manierism al eroticii și caricatură a pateticului. „Complexul" Ianache V. (E. Simion) se manifestă cu deosebire în căutarea mijloacelor capabile să exteriorizeze emoția. Devenite stereotipii ale ornamentării, diminutivele (*Spune inimioară, spune, Tu ești puișor canar)*, acrostihul *(Zoico, mor)* și alegoria *(Într-un copaci zarifior)* diluează sentimentul. M. Scarlat îl consideră pe poet un creator prolific de automatisme și clișee, mai puțin supărătoare în opera sa față de ceea ce ele vor deveni mai tîrziu la urmașii săi, prin exces și rutină. Cele mai izbutite poezii de dragoste *(Amărîtă turturea, Într-o grădină),* cu puncte de plecare în folclorul românesc, se remarcă prin sinceritatea, candoarea și delicatețea sentimentului, prin grația suavă a alegoriei, prin armonia, concizia și simplitatea imaginii. Fiul lui Ianache, Alecu V., numit de V. Popp „Ovidie al românilor", este, prin excelență, cîntărețul iubirii. Eliberat de „complexul" tatălui său, el își valorifică darul improvizației, cu deplina conștiință a disponibilităților sale erotice (literare). Erotica sa, adeseori de circumstanță, este un mijloc de seducție, prin proslăvirea farmecului, „nurului" femeii, a frumuseții și grației, unite cu „hazul", datorat calităților ei spirituale: virtute, încredere, statornicie, încununat de înțelepciune. Amestec de spiritualitate și teluric, poezia lui Alecu V. vădește înclinația spre reflexivitate, într-o solitudine, asociată doar cu apa și verdeața. În atare momente, fidelitatea și statornicia femeii sînt puse sub semnul îndoielii și al suspiciunii. Așezat în „spațiul sacru" al iatacului, chipul iubitei, reflectat infidel de *Oglindă,* se răsfrînge cu întreaga lui frumusețe în privirea îndrăgostitului. În tradiția petrarchismului, poetul român oficiază un veritabil cult pentru ochii femeii, „plini de nuri și de simțire". Frumusețea lor inefabilă, enigmatică, îi inspiră o admirație extatică, aproape mistică, comunicată prin formula grațioasă a complimentului, mînuit cu abilitate și dezinvoltură, plasat uneori în schema grafică a acrostihului sau a distihului (tristihului), „brodat" cu languroase aluzii pe turbanul, cordonul ori saricul iubitei. Exemplară prin unicitate *(Singură ești numai una, N-ai potrivnică sub soare),* ea îl atrage cu forța unui „magnit", îl pune în „lanțuri", declanșînd „focul" patimii, cu tot șirul de chinuri: „suspinuri", lacrimi, nesomn, dureri, leșinuri etc. Oficierea acestui ritual al complimentului include *robia* ca „stare de grație" a îndrăgostitului. Suferința, semn al unei înalte virtuți e suportată cu umilință și trăită, asemenea lui Eminescu, ca o „suferință, dureros de dulce". Nici Nicolae V. nu ocolește erotica, deși n-are dexteritatea fratelui Alecu și subțirimea părintelui său, Ianache. Atmosfera poeziei lui ne amintește de predecesori: același sentimentalism patetic, clamat prin vaiete, ofuri, jeluiri, suspine. Temperament mai potolit, moralist auster, poetul nu se complace în văpaia pasiunii și, în numele unei concepții sui generis despre starea ideală a iubirii, cere „milostivire" și „blîndețe". Înțelegerea sensului vieții în lumina acestui sentiment, împărtășită și de nepotul său Iancu, e glosată în termenii unei deducții logice, puși în ecuația aforismului: „A trăi făr-a iubi,/ Mă mir ce trai o mai fi!/ A iubi făr-a simți,/ Mă mir ce dragoste-o fi!..."); sau ai antinomiei („în rai fără tine e moarte! e ghiață!/ ș-în iad lîngă tine e bine! e viață!..."). Atinse de aripa melancoliei, versurile *Un pic de nădejde* aduc o

Scanned with OKEN Scanner

modificare în peisajul liric al V., prin pătrunderea peste convenția clasică a unei atmosfere preromantice. Abordînd, ca și M. Costin, vechea temă „fortuna labilis", poetul o transpune într-o tonalitate elegiacă, cu acorduri grave și cu o melodie ce prevestesc eminesciana *Mortua est*. Monotonia liricii V. e întreruptă și de vibrații patriotice: de la legatul însuflețitor lăsat „clironomilor săi trupești" de Ianache V. *(Testamentul literar)*, la cîntecul de voinicie al lui Nicolae V. *(Durda)*, o prefigurare a temei haiducești din ciclul *Doinelor* lui Alecsandri. Predispoziția spre meditație, potențată de experiență, îl abate și pe Alecu V. de la erotică la satiră ori parodie *(Satiră, Tatăl nostru parodiat*, scrise în greceşte), unde complimentul facil, grațios, elegant e înlocuit cu gestul demascator și cu verbul violent al pamfletului. Spirite întemeietoare, „matinale", aceşti „oameni ai începutului de drum" în poezie, deschid, prin exercițiile lor, înaintarea spre „amiaza" liricii noastre moderne.

EDIȚII: *Colecțiune de poesii vechi*, I, ediție de Al. I. Odobescu, București, 1878; *Poeziile Văcăreștilor*, ediție îngrijită de Mihail Dragomirescu și Emil Gârleanu, cu un studiu asupra poeților Văcărești de Al. Odobescu, București, 1908; *Poeții Văcărești*, ediție publicată sub supravegherea lui P. Haneș, București, 1924; *Poeții Văcărești. Viața și opera lor poetică*, ediție îngrijită de Paul Papadopol, București, 1940; *Primii noștri poeți*, culegere de versuri, ediție îngrijită și note de Teodor Vîrgolici, București, 1954 (ed. II, 1958); Poeții Văcărești, *Versuri alese*, ediție îngrijită de Elena Piru, cu o introducere de Al. Piru, București, 1961; Poeții Văcărești, *Opere*, ediție critică, studiu introductiv, note, glosar, bibliografie și indice de Cornel Cîrstoiu, București, 1982.

REFERINȚE CRITICE: Gh. Bogdan-Duică, *Istoria literaturii române moderne. Întîi poeți munteni*, 1923; N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, III, 1933; A. Camariano, *Influența poeziei lirice neogrecești asupra celei românești: Ienăchiță, Alecu, Iancu Văcărescu...*, 1935; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); Al. Piru, *Literatura română veche*, 1961; Al. Piru, *Literatura română premodernă*, 1964; P. Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, 1966; Al. Odobescu, *Poeții Văcărești*, în *Opere*, II, 1967; M. Anghelescu, *Preromantismul românesc*, 1971; L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, 1971; D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, 1971; D. Popovici, *Studii literare*, I, 1972; C. Cîrstoiu, *Ianache Văcărescu. Viața și opera*, 1974; P. Cornea, *Oamenii începutului de drum*, 1974; E. Simion, *Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române*, 1980 (ed. II, 1995); M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, I, 1982.

L.G.

COMEDIA LITERATURII — Volum de versuri de Petru Romoșan. A fost publicat la editura Albatros din București, în 1980.

Încă de la volumul de debut, *Ochii lui Homer* (1977) putea fi remarcată la **R.** o anumită înclinație „teatrală", gustul pentru înscenarea discursului liric. „Personajele" sale predilecte erau de pe atunci *bufonul* și *scribul*, prezențe tipice în lirica oricărui autor livresc, avînd conștiința convenției: cel dintîi apărea ca ipostază ironică a eului poetic ce-și cunoaște condiția precară de destin-spectacol; al doilea, deși așezat sub semnul unei aparente ironii, este de fapt o mască compensatorie: ceea ce se pierde ca demnitate și glorie în durata limitată a existenței reale se cîștigă infinit în existența imaginară întrupată în cuvînt. Bufonada și condiția de scrib erau, în fond, forme deturnate ale orgoliului creator (cu o însemnată tradiție în aria modernistă a liricii). În ambele ipostaze, gesticulația lirică nu apărea totuși, devalorizată în chip radical: „înalta artă a descrierii", contrapusă „puterii", rămînea un motiv de reală satisfacție și plăcere, autoironia nu cunoștea forme extreme, fiind echilibrată de tonalitatea elegiacă, moderată și ea. În compunerea savantă a textului ca spectacol-ritual exemplar, în mobilitatea „replicilor" — adeseori cu caracter aforistic — și interferența vocilor, în apelul la notația senzorială aplicată insolit în contextul predominant livresc, se putea ghici îndeosebi lecția de poezie a unui Kavafis (căruia i se închina, de altfel, un poem). *Comedia literaturii* (1980) dezvoltă aceste premise. Ceea ce propune poetul este chiar o... „comedie a literaturii": spectacol dezinvolt în care poetul-protagonist („versificatorul", „măscăriciul", „scribul") își rostește tiradele cînd ceremonioase, cînd provocatoare, mimînd succesiv umilința sau marele orgoliu, studiindu-și atent gesticulația și mișcarea scenică, adresîndu-se sfidător sau cu o prefăcută modestie cititorului-spectator. Masca intră chiar în definiția artei, — o spune un poem de numai două versuri, în care se concentrează ambiguitatea condiției creatorului: „Noi vrem să trăim, noi vrem să trăim!/

Scanned with OKEN Scanner

Vom purta mască tot anul". Travestirea presupune însă o întreagă recuzită, echivalentă aici cu convenţiile poetice la îndemînă, iar manevrarea lor se face cu o neascunsă voluptate, angajînd şi „poza" teatrală, ambiguă, de arlechin şi vesel şi trist: „La dreapta e fastul, la stînga nefastul./ Unde duce linia vieţii?// Grădină suspendată, vouă!/ Rezemat în mîna stîngă pe această întindere verde, vă surîd./ Capul meu roşu, jumătate întunecat de moarte, vă salută. /.../ Clasific întîmplările. Cele reale şi cele visate./ Fac liste de îmbrăcăminte, de stele, de metale,/ de zei, de meserii, de culori./ Fac socoteli pe tablele de argilă roşie./ Inventare./ Favorabilă-mi este şi mie poziţia aştrilor!" *(Linia vieţii)*. Tabloul măştilor multiple, desfăşurînd un evantai cvasi-complet al ipostazelor artistului, e compus cu o mare atenţie la efectul „retoric", prin alegerea unor elemente cu valoare emblematică: „Lăsaţi-l! Beat, cu un pumnal verde,/ cu cianura, cu ştreangul pe masă, lîngă hîrtiile sale,/ Scrib Bufniţă Reptilă Bufon Cîrtiţă şoarece Măscărici,/ nimeni nu-l mai poate ajunge,/ nimeni nu-l mai poate plînge/.../ întotdeauna există un ins care gîndeşte limpede totul.// Mintea lui e balanţa lumii". Ceea ce în cartea precedentă se numea „înalta artă a descrierii" devine aici „înalta artă a măscăriciului" — şi ironia nu e întreagă, căci „versificatorul" poate fi „cuceritorul lumii", „putregaiul" e şi „frumos, luminiscent în noapte", iar „omul care scrie" se poate şi mîndri că „reinventează literatura". Cîte un poem evocă chiar, cu un anume fast estetizant, de la o distanţă abia marcată, emoţia particulară a omului de bibliotecă şi a „scribului" participant la ceremonialul Cărţii: „La masa mea imperială s-au adunat scribii./ Cîteva divizioane de scribi./ N-au băut vinuri, n-au chefuit./ şi toţi aveau ochii roşii./.../ Se aud fecioare./ Sînii le adie răcoroşi, răcoroşi adie şi grei./ Pe tăvi de aramă aduc Dicţionarele, sublimele, celestele, adoratele./ Scribii le dau din mînă în mînă./ Exclamă. Jubilează. Surîd./ — Dar tot ce e viu acum se înspăimîntă!/ Dar graiul florentin al lui Dante e mai frumos decît mine însumi!/ Pe tăvi de aramă, orbitoare: Dicţionarele, sublimele, celestele, adoratele". Cel care îşi spune „umilul scrib" ori „măscăriciul" este mereu conştient de „minciuna" literaturii ca univers fictiv-convenţional, dar în acest statut vede şi adevărurile ei mai profunde, mobilitatea şi pluralitatea de sensuri a unei viziuni asupra lumii, esenţiala libertate a poeziei; de aici şi sugestia frecventă, în poeme-parabole, cu caracter ironic-elegiac, a condiţiei precare a artistului-bufon, devenit incomod pentru „putere" şi îndemnat, ca atare, să facă o „descriere după natură" propriului ştreang, împins spre sinucidere, mutilat, provocînd ca bufon-bufniţă rău prevestitoare furia stăpînilor: „Nimeni nu se gîndeşte să le oprească,/ să le lovească peste bot, să le bage pumnul în gură.// Bufniţele astea..." Între fuga de „Istoria Literaturii" („Mă caută Istoria Literaturii,/ dar eu scriu mereu pe alte căpăţîni...") cu jocul de comediant alternînd registrul burlesc cu cel al discursului insinuant-provocator, şi tonalitatea gravă a celui ce cunoaşte fragilitatea destinului său de scrib şi măscărici („Mai înţelept decît moartea şi mai urît la vedere albăstresc scriiturile./ Iar moartea, sora mea, se preface că le citeşte"), poezia lui **R.** se înscrie, în fond, într-un spaţiu al postmodernităţii: manipularea ludică a convenţiilor poetice exprimă deopotrivă o conştiinţă „critică" (procedeele intertextualităţii sînt mereu prezente) şi plăcerea „regiei", a „bricolajului" liric. Latura mai profundă a acestei poezii n-a scăpat criticii atente la schimbările semnificative intervenite în cadrul „generaţiei '80". Un exemplu este aprecierea, foarte exactă, a lui Radu G. Ţeposu: „Sentimental şi cinic, politicos şi virulent, seducător şi îmbufnat, poetul e, în ciuda comportamentului duplicitar-ironic, şi o conştiinţă adevărată care-şi pune cu seriozitate problema eficienţei poeziei, a posibilităţii ei de a schimba lumea".

EDIŢII: *Comedia literaturii*, Bucureşti, 1980; *Rosa Canina*, Bucureşti, 1982.

REFERINŢE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 25, 1980; E. Simion, în „România literară", nr. 32, 1980; R. G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotesc a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993.

I.P.

COMEDIA ZORILOR. *Patru tablouri din Comedia adolescenţei* — Comedie de Mircea Ştefănescu, scrisă în anul 1928, publicată la editura Vremea din Bucureşti în 1930. Premiera piesei a avut loc la 6 februarie 1931 pe scena teatrului bucureştean „Maria

Scanned with OKEN Scanner

Ventura", în direcția de scenă și decorul lui Victor Ion Popa.

Considerat „întemeietor al comediei lirice românești" în perioada interbelică, **M. Șt.** cultivă un teatru al actualității, păstrînd structura dramatica tradițională. Atmosfera epocii transpare sub unda de duioșie și lirism în care autorul transcrie destinele personajelor sale. Piesa dezvoltă o acțiune lineară cu patru personaje, axată pe motivul „Un băiat iubea o fată", care se petrece „între două apusuri de soare și într-un singur decor, de atmosferă intimă: odaia lui Vlad." Simplității decorului îi corespunde simplitatea acțiunii. Tînăr cu o existență boemă și cu ambiții literare, Vlad, surprins de întîlnirea cu erosul („un capitol foarte misterios, pe care nu-l putem lămuri") nu are curajul să-și mărturisească sentimentele pentru Mami. Sensibilitatea juvenilă exacerbată, dublată de luciditatea aflată mereu în stare de veghe și cenzură, refuză indiscreția și vulgaritatea. Prin frazarea adesea sacadată, eliptică, urmată de puncte de suspensie, dramaturgul se insinuează abil în psihologia tînărului îndrăgostit timid și sincer, lucid și ezitant, temător și înclinat spre o tristețe visătoare („lumina de o clipă a ochilor i se topește într-un surîs trist și descurajat"), autentic fiind el, fără deci să mimeze și să joace, numai în compania celor doi buni prieteni ai săi, Puiu și Radu. Interiorizarea iubirii face imposibilă comunicarea, sentimentul prieteniei pentru tînăra fată dezarmează erosul, fiind vorba aici de ataraxia sentimentului, de iubirea-contemplație, iubirea-vis, iubirea poetizată, trăită în stare pură. Sînt puse în valoare două concepții despre iubire exprimate de Vlad și de pretinsul cinic Puiu, una contemplativă, alta activă, una idealizată, a visului, cealaltă a realului. Întîmplările de la serata din casa fetei sînt rememorate de Vlad împreună cu cei doi prieteni ca și cînd s-ar constitui într-un pretext pentru un subiect de piesă, deschisă rămînînd doar invenția finalului. Piesa, și cea intențională și cea reală, nu poate fi tratată decît ca o comedie, „Pentru că la vîrsta noastră, reflectează unul dintre personaje, în așa-zișii zori ai vieții, orice am face, orice am drege, sîntem în plină comedie!" Aici se află însăși ideea operei. Reconstituind cu prietenii evenimentele din ajun, lui Vlad i se sugerează să scrie o piesă pe care o transformă inerent în comedie catarctică și benefică totodată, tinerețea însăși se pretează la comedie, drama unică a celor patru tineri fiind faptul că nimeni nu-i ia în serios. Seria scenelor de teatru în teatru continuă cu reconstituirea acelorași evenimente din perspectiva fetei. Se stabilește astfel o relație între text și sentimentul lui Vlad de interiorizare a textului într-o excelentă scenă de tandrețe cenzurată, plină de grație și inventivitate. Fata venise să-i aducă la cunoștință cu jenă și emoție — lovitură de teatru — căsătoria cu un altul, „chelbos" și bogat, din dorința egoistă a părinților, astfel că idila este anulată ca posibilitate și aici se sfîrșește comedia zorilor, cei doi evoluînd în continuare ca „suflete paralele" spre o epocă a maturației. Cei trei tineri sînt salvați, ține să sublinieze autorul, grație tinereții și optimismului lor vital, certitudinii că după apus vor veni din nou zorile: „Comedia zorilor usucă lacrimile apusurilor... Și viața merge mai departe." „Comedie a adolescenței și a plînsului cu soare", cum o definise sugestiv Eugen Jebeleanu încă din 1931, ea parcurge experiența inițiatică a patru tineri care trăiesc între deziluzie și speranță, candoare și inechitatea regulilor sociale, imaginație și inflexibilitatea unei ordini pe care nu o pot transcende, dar căreia îi răspund prin încrederea tinerească în viață și prin vis. S-a accentuat nu o dată autenticitatea personajelor, francheța tonului și îndeosebi prospețimea unui dialog suplu și alert (Perpessicius vorbea despre „arabescuri de dialog vivace și substanțial"), tehnica de compoziție directă, fără artificii exterioare, aparținînd unuia dintre cei mai veritabili dramaturgi români din epoca interbelică, cu vocația construcției, „căutător de stil scenic", cum intuise exact V. I. Popa. Cititorul este fascinat și astăzi de lumea de altădată a gramofoanelor și seratelor, a boemei bucureștene, de parfumul unei epoci revolute. Indiscutabil, *Comedia zorilor* este piesa cea mai bună a lui **M. Șt.**.

EDIȚII: *Comedia zorilor*, București, 1930; *Comedia zorilor*, București, 1959; *Comedia zorilor*, București, 1979.
REFERINȚE CRITICE: V. I. Popa și E. Jebeleanu în *Teatru*, 1979; Perpessicius, în *Opere*, 4, *Mențiuni critice*, 1971; Carol Isac, *Permanențe în dramaturgie*, 1982.

V.V.

Scanned with OKEN Scanner

COMEDII ÎN FOND — Volum de poezii de George Bacovia. Bucureşti, 1936. Volumul — apărut la Editura „Universala" Alcalay, în populara colecţie „Biblioteca pentru toţi", nr. 1489 — avea din punct de vedere grafic, după părerea lui Vladimir Streinu, „o înfăţişare de-a dreptul respingătoare". Majoritatea poeziilor sînt din anii 1933-1936, la care se adaugă o serie de versuri scrise — dacă ar fi să dăm crezare datărilor făcute de soţia poetului, Agatha Grigorescu-Bacovia — între 1900-1906. Cea mai veche poezie din volum este *Şi toate,* cu care **G. B.** a debutat în 1899, în revista „Literatorul" a lui Alexandru Macedonski. În ediţia definitivă din 1944, cuprinsul a fost îmbogăţit cu trei poezii mai recente, purtînd titlurile *Baladă, Miazăzi de vară* şi *Requiem.* Dacă în cazul celorlalte volume beneficiem de una sau chiar două variante manuscrise, în cazul *Comediilor în fond* manuscrisul — cumpărat cu 5.000 lei de către editura Alcalay — nu s-a păstrat. Rămînînd pe acelaşi teren al comparaţiilor, ar mai fi de observat că de data aceasta poeziile au apărut, în marea lor majoritate, direct în volum, fără o prealabilă tipărire în revistele culturale. Retragerea lui **G. B.** din presa literară e cu atît mai surprinzătoare cu cît în aceşti ani numele lui începe să devină din ce în ce mai cunoscut (în 1932, de pildă, poetul este invitat de către profesorul D. Caracostea să vorbească studenţilor despre opera sa). Deşi puţine, există totuşi în *Comedii în fond* poezii care au apărut mai întîi în diferite publicaţii, în mici reviste din provincie, dar şi în reviste din Capitală: „Revista scriitoarelor şi scriitorilor români", „Muzică şi poezie", „Viaţa literară", „Curentul", „Veac nou", „Îndreptar", „Tribuna literară", „Cronicarul", „Linia nouă". Semnificativă, în ordinea „popularităţii" de care începea să se bucure poetul, este prezenţa lui într-una din marile reviste ale epocii, „Revista Fundaţiilor Regale", cu patru poezii ce vor intra mai tîrziu în *Comedii în fond.* Reluarea de către revistele literare a unor versuri deja publicate este, de asemenea, mult mai rară decît înainte; numai două din poeziile volumului (*Renunţare* şi *Sfîrşit de toamnă)* au cunoscut o răspîndire de acest fel. Ca atare, variantele fie că lipsesc cu totul — şi aceasta e situaţia obişnuită — , fie că sînt puţine şi fără importanţă, constînd în schimbări de titlu (poezia *Memento,* de exemplu, se intitula în revistă *Ecou de romanţă),* în mici înlocuiri lexicale sau în reordonări ale versurilor în strofe. O problemă deosebită creează *Elegie,* care în ediţia din 1957 a suferit o modificare impusă, probabil, de cenzura comunistă. De altfel, în ediţiile antume apărute în anii comunismului (1956, 1957) poeziile din *Comedii în fond* au fost publicate întotdeauna selectiv, în raport cu gradul de permisivitate ideologică al momentului.

Prin cîteva însuşiri specifice, mai puţin întîlnite în scrierile anterioare, volumul *Comedii în fond* (1936) reprezintă o etapă nouă, inegală valoric, în evoluţia poeziei lui **G. B.** Modificările pe care le aduce — pregătite cu mult înainte, dar împlinite de abia acum — privesc atît obiectul, cît şi forma poeziei. Ele se prefigurau încă din anii debutului, dar nimeni n-ar fi bănuit că nişte aspecte secundare, de mică importanţă, cum păreau pe atunci, se vor amplifica într-o asemenea măsură, încît mai tîrziu să devină definitorii pentru un întreg volum. Avînd o fizionomie proprie, de îndată sesizabilă, *Comedii în fond* nu mai poate fi considerat, precum *Scîntei galbene* şi, într-o oarecare măsură, *Cu voi...,* doar o prelungire a volumului *Plumb.* E deja altceva. Pentru a vedea însă care sînt elementele de noutate din această carte, e nevoie în prealabil să detaşăm, pe de o parte, cele cîteva poezii scrise în maniera cunoscută a primelor volume, iar pe de altă parte, poeziile ce anunţă formula viitoare a „stanţelor". Ori de cîte ori s-au referit la *Comedii în fond,* criticii literari au fost înclinaţi să evalueze cartea şi să observe că ea nu se ridică la nivelul celor precedente. Prestigiul uriaş al *Plumb*-ului i-a împiedicat multă vreme să aprecieze şi alte poezii decît acelea care aminteau de „vibraţia simplă şi starea de emanaţie poetică de altădată" (Vladimir Streinu). În *Comedii în fond,* asemenea versuri ce continuă firul poeziei dintr-o etapă anterioară, resimţită tot mai mult ca încheiată, sînt însă puţine. Dacă ţinem seama că *Miazăzi de vară* a fost inclusă în acest ciclu mult mai tîrziu — de abia cu ocazia ediţiei definitive din 1944 — atunci am putea spune că sînt numai două: *Sfîrşit de toamnă* şi

Scanned with OKEN Scanner

Ecou tîrziu. Atît una, cît şi cealaltă sînt poezii de observaţie, întoarse spre lumea din afară, zugrăvind tablouri ale căror elemente provin din recuzita bacoviană a primelor volume. Regimul imaginilor este însă diferit: dacă prima e un pastel cu o notă de pitoresc în descriere, a doua e un crochiu realist ce fixează detaliul imund de la periferia marelui oraş. Desprinse din acelaşi filon, mult subţiat acum, din care s-au detaşat cîndva şi poeziile din *Plumb*, ambele au ca sursă principală de lirism percepţiile (vizuale, auditive sau olfactive). O altă orientare ce se prelungeşte din cărţile precedente este aceea, mult discutată pînă de curînd, a poeziei sociale. Dacă în *Scîntei galbene* apărea o singură poezie de acest fel, în *Cu voi...* numărul acestora a crescut într-o asemenea măsură încît ele au dat, pentru mulţi critici, nota dominantă a volumului. În *Comedii în fond* domeniul este iarăşi foarte restrîns şi, abstracţie făcînd de cîteva inflexiuni sociale ivite unde nu te-ai aştepta, tot o poezie rămîne să ilustreze în mod expres „genul". Intitulată *Spre primăvară*, ea se integrează literaturii socialiste nu numai prin ideologie şi prin perspectiva viitoristă, ci şi prin procedeul stilistic al apostrofei, specific discursului socialist în general. Apostrofa („Sculaţi, ai muncii proletari"), repetată de două ori, e un îndemn adresat proletarilor să se trezească din somnolenţa hibernală şi să întîmpine „vremurile mari" ce se anunţă. Ceea ce luminează însă din interior poezia este altceva decît mesajul ei ideologic, este surîsul lui **B.**, un surîs fericit ce schimbă pentru o clipă fizionomia, de obicei sumbră, a poetului. Nu e singura dată cînd vocabularul poeziei sociale alimentează inspiraţia scriitorului (cuvîntul „burghez", bunăoară, se bucură de o frecvenţă deosebită), dar rareori se întîmplă, în *Comedii în fond*, ca fenomenul să depăşească nivelul unor simple irizări terminologice. Regresia socialului, după ce avusese o extindere neaşteptată în *Cu voi...*, nu înseamnă şi o epuizare, căci scrierile de bătrîneţe ale poetului, poate şi sub influenţa circumstanţelor istorice, vor revigora încă o dată această ramură, deloc neînsemnată, a poeziei sale. După poeziile de observaţie şi poeziile sociale, care ne-au întors spre trecut, spre o etapă întrucîtva depăşită, urmează să separăm o altă categorie, restrînsă şi aceasta, care ne îndreaptă atenţia spre ceea ce poezia lui **G. B.** va fi de acum înainte. Spre deosebire de critica literară interbelică, necontrazisă pînă de curînd în opţiunile ei fundamentale, cîţiva critici ai anilor '80 (Ion Bogdan Lefter, Ioan Milea) au încercat să citească întreaga operă prin prisma ultimului volum al poetului, cu ecou deosebit în actualitatea postmodernă. *Comedii în fond* numărul poeziilor ce pot fi asimilate „stanţelor" e într-adevăr într-o uşoară creştere, indicînd, chiar dacă nu foarte clar, spre ce anume evoluează poezia bacoviană. Fără nici o ezitare, în categoria „stanţelor", ar intra poeziile *Din vremuri* („E frig, iarnă..."), *Pastel* („Tăcute locuri... curent") şi *Requiem* (aceasta aparţine ciclului doar din 1944, cînd s-a tipărit ediţia definitivă). Cu mai puţină siguranţă ar putea fi adăugate pe listă încă două titluri: *Elegie* şi *Un cîntec*. Ele se deosebesc de celelalte poezii din volum prin faptul că aici **G. B.** experimentează un nou mod de exprimare poetică, mai puţin accesibil, obscur pe alocuri, fără a se putea vorbi însă de hermetism. Stilul e telegrafic, sincopat, şi constă într-o înşiruire de notaţii juxtapuse, aparent necoordonate, capabile să creeze totuşi o atmosferă. Expresia e sfărîmată, eliptică, împiedicată în frînturi de propoziţii, deschizînd goluri întunecate în cuprinsul comunicării. Versurile rămîn uneori neînţelese, dar nu ca semn al misterului, ci din cauza unei insuficienţe verbale ce anunţă maniera parcă abreviată a ultimelor poezii. Merită să reamintim — şi nu doar ca pe o curiozitate — că în volumul pe care îl discutăm a fost inclusă poezia de debut a lui **G. B.**, *Şi toate*, poezie ce părea definitiv uitată în paginile revistei „Literatorul" din 1899. E firesc să ne întrebăm de ce s-a hotărît poetul să o tipărească atît de tîrziu, cînd probabil nimeni nu se mai aştepta, la aproape patru decenii după ce a fost scrisă? Faptul că şi-a adus aminte de ea, în ciuda trecerii anilor, şi a reluat-o în volum nu poate fi o întîmplare. E o poezie scurtă, de numai două strofe, saturată de clişee („mîndra primăvară", „soare blînd", „nopţi albastre") şi construită pe contrastul dintre primăvara de afară şi „toamna" din sufletul poetului. Ar mai fi de menţionat, ca trăsături cu funcţie generativă, limbajul sentimental şi despletirea melodioasă a versurilor. Citind volumul în care a fost inclusă, ne vom da seama că,

Scanned with OKEN Scanner

departe de a fi o „relicvă" sau o creație izolată, poezia anunță un gen și constituie o matrice din care se vor desprinde multe din versurile publicate de **G. B.** după 1930. Strînse laolaltă, acestea vor forma seria romanțelor, bine reprezentată în *Comedii în fond* prin cîteva poezii precum *Memento, Noapte de vară, Din liră, Serenadă, Ecou de romanță* („S-a dus albastrul cer senin"), *Demult, Versuri* („Un cîntec trist din liră"), *Trec zile*. Sînt poezii sentimentale, cu temă erotică, desfășurînd versuri cantabile și exploatînd uneori tehnica refrenului. Scenariul este cel cunoscut: poetul trece ca și odinioară, la ore tîrzii, pe strada iubitei, suspină pe sub ferestrele luminate, așteaptă înfrigurat pe lîngă teii cu frunze veștejite, fără ca femeia să răspundă în vreun fel diligențelor sale. Tonul este tînguios, străbătut de melancolie și cutremurat de regrete sfîșietoare. Deși se revendică de la o estetică populară, unele dintre aceste poezii ne apar mult prea convenționalizate pentru a nu trezi bănuiala că în fond, sînt niște „comedii", niște pastișe cu vagi sugestii ironice, cum spune de altfel și titlul volumului. În cartea consacrată soțului ei, Agatha Grigoresu-Bacovia a arătat că în *Comedii în fond* au fost incluse și cîteva poezii scrise între anii 1900-1906, fără să precizeze însă dacă este (sau nu) vorba de seria romanțelor. Ceea ce ne îndeamnă să credem că așa stau lucrurile — deci că nivelul cel mai vechi al volumului s-a format din ciclul romanțelor — este influența covîrșitoare a eminescianismului asupra poeziilor din această categorie. Stratul eminescian, ferit multă vreme de privirile cititorilor, se ridică tot mai mult la vedere încă din volumul *Cu voi...*, dezvăluindu-și însă de abia în *Comedii în fond* dimensiunile nebănuite. Propunîndu-și să scrie romanțe, ca și alți simboliști români, **G. B.** n-ar fi putut decît cu greu să evite influența marelui romantic. Pentru că Eminescu și-a pus pentru totdeauna pecetea geniului său asupra romanței românești. Atît de durabilă este această influență, încît pînă astăzi noi avem impresia că romanța este un gen eminescian și că a scrie romanțe înseamnă a practica eminescianismul. Participarea lui **B.** la „curentul eminescian" — aflat, totuși, într-o evidentă scădere pe la începutul secolului — se verifică așadar încă o dată, și la nivelul formelor literare. Dincolo însă de această diversificare — destul de accentuată, cum am văzut — a orientărilor și tendințelor, poezia lui **G. B.** din *Comedii în fond* este cu precădere o poezie a eului. Mai mult decît în celelalte volume, aici poetul se exprimă pe sine, încercînd o reafirmare a subiectivității, nu într-un sens romantic, demult depășit, ci într-unul prin excelență decadentist. Și înainte se întîmpla ca el să-și scrie versurile la persoana întîi singular, să vorbească în numele său și să dea glas experiențelor sale lăuntrice, dar acum exhibarea eului s-a transformat într-un principiu poetic, stînd la baza unui număr important de poezii. Ele formează o categorie aparte — aceea a liricii personale — și ilustrează în cel mai înalt grad egotismul bacovian, asemănător în unele privințe cu acela al „poeților blestemați". O interiorizare am întîlnit și în romanțe, numai că acolo subiectivitatea poetului era acaparată în mare măsură de un eu tipic, prea puțin diferențiat, și din cauza aceasta versurile depășeau rareori nivelul intimismului. În poeziile simboliste, scrise în maniera *Plumb*-ului, chiar dacă eul poetic n-a dispărut cu totul, el e o prezență mai degrabă discretă, ascunsă în interstițiile descripției. Lumina stranie, violetă, ce învăluie universul bacovian, este emisia din adînc a unui eu retras, existînd difuz, doar cîteodată adus la suprafața textului. Despre o stare de neascundere a eului putem vorbi cu adevărat doar în poeziile ce alcătuiesc așa-numita lirică personală. Lucrul cel mai important pentru poet pare a fi acum sinceritatea, exprimarea fără nici un fel de rezerve a cuprinsului sufletesc, oricît de neobișnuit și de greu acceptabil ar fi acesta. Versurile comunică aproape întotdeauna o experiență singulară, trăiri excentrice impresionînd prin stranietatea și chiar prin morbidețea lor. Autorul refuză să menajeze sensibilitatea burgheză a majorității, nu ocolește aspectele dezagreabile ale vieții interioare, lasă deoparte orice vanitate, pentru a-și etala subiectivitatea bizară, periferică. Întors spre sine însuși, el se scrutează cu luciditate, fără nici cea mai mică încercare de autoamăgire, neezitînd să vorbească despre anomaliile sufletești și despre suferința pe care ele o generează. Puțini sînt poeții români care au dus atît de departe despuierea sufletească precum **G. B.** Dincolo de poeziile de observație, de cele sociale și de romanțe,

Scanned with OKEN Scanner

vedem că poetica volumului *Comedii în fond* se clădește în mare măsură pe o dorință de originalitatea absolută a eului, înțeles ca realitate unică, inconfundabilă. Desigur, subiectivitatea autorului era sesizabilă și în versurile mai vechi — reprezentative îndeosebi pentru elementele de imaginație materială — , dar numai acum eul poetic bacovian devine dominant și deschide o perspectivă de interpretare a totalității operei. Datorită acestui fapt, putem vorbi despre *Comedii în fond* ca despre un volum ce delimitează o etapă în evoluția, atît de înceată, a poeziei lui **G. B.**

EDIȚII: *Comedii în fond*, București, 1936; *Opere*, București, 1944; *Poezii*, pref. de Eugen Jebeleanu, București, 1956 (ed. revăzută și adăugită de autor, 1957); *Scrieri alese*, pref. de Ov. S. Crohmălniceanu, București, 1961; *Plumb*, versuri și proză, ediție îngrijită de Ion Nistor, pref. de Nicolae Manolescu, București, „1965; *Opere*, pref., antologie, note, bibliografie de Mihail Petroveanu, text stabilit, variante de Cornelia Botez, București, 1978; *Poezii. Proză*, postfață și bibliografie de Ion Bogdan Lefter, București, 1983 (ed.. II, 1987); *Versuri și proză*, ediție îngrijită, note și bibliografie de Ion Nistor, pref. de Mircea Anghelescu, București, 1985 (ed. II, revăzută și adăugită, 1987); *Opere*, pref. de Ion Simuț, București, 1994.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, 1938; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; T. Vianu, *Figuri și forme literare*, 1946; A. E. Baconsky, *Colocviu critic*, 1957; Agatha Grigorescu-Bacovia, *Bacovia*, 1962; Matei Călinescu, *Aspecte literare*, 1965; I. Negoițescu, *Scriitori moderni*, 1966; N. Manolescu, *Lecturi infidele*, 1966; P. Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; M. Tomuș, *Cincisprezece poeți*, 1968; M. Petroveanu, *Bacovia*, 1969; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916*, 1970; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, 1970; L. Chiscop, *George Bacovia. Biobibliografie*, 1972; Gh. Grigurcu, *Bacovia, un antisentimental*, 1974; I. Caraion, *Bacovia. Sfîrșitul continuu*, 1977; D. Flămînd, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, 1979; Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 9, 1981; Gh. Crăciun, în „Vatra", nr. 11, 1981; D. Dimitriu, *Bacovia*, 1982; Alexandra Indrieș, *Alternative bacoviene*, 1984; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, III, 1984; D. Micu, *Modernismul românesc*, I, 1984; Cr. Moraru, *Ceremonia textului*, 1985; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; M. Scarlat, *Bacovia*, 1987; V. Fanache, *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, 1994; I. Simuț, *Revizuiri*, 1995; I. Milea, *Lecturi bacoviene*, 1995; Al. Mușina, *Unde se află poezia?*, 1996.

Gh.P.

CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH — Roman de Hortensia Papadat-Bengescu, apărut în 1927. Romanul a fost în prealabil citit — în cursul anului 1925 — în cadrul ședințelor cenaclului „Sburătorul"; unele fragmente au fost publicate de-a lungul anului 1926, în revista „Sburătorul". După *Fecioarele despletite* (1926), *Concert din muzică de Bach* reprezintă cel de al doilea roman din ciclul Hallipa.

Evoluția spre modernitate a romanului românesc, în perioada dintre cele două războaie mondiale, ar consta — în concepția lui Eugen Lovinescu — mai întîi în trecerea de la o literatură de factură rurală, la una de factură urbană, iar, mai apoi, prin trecerea de la o relatare lirică și subiectivă, la una obiectivă; ambele aceste tendințe sînt ilustrate în chip superlativ, crede criticul de la „Sburătorul", de **H. P. B.** Într-o cronică din decembrie 1926 la romanul *Concert din muzică de Bach*, Eugen Lovinescu era de părere că „romanul acesta creează definitiv un gen. În procesul mult discutat al urbanizării literaturii noastre, la care cu toții ne străduim teoretic, acest roman constituie un fapt incontestabil. O nouă literatură română începe printr-o afirmație definitivă: sub ochii noștri se înfăptuiește o mare frescă a vieții noastre orășenești". Adevărata modernitate pe care o promovează literatura **H. P. B.** trebuie căutată însă mai degrabă în altă parte, în primul rînd în operația de deconstrucție a personajului clasic. Astfel, în romanele din ciclul Hallipa sînt puține personaje care să mai poată fi raportate la categoria tradițională a „caracterului", cele mai multe dintre ele ilustrînd — ca și romanul, atît de novator, al lui Marcel Proust — fenomenul „multiplicității eurilor" și înscrierea personalității pe o dimensiune a „duratei". Astfel, încă în *Fecioarele despletite*, scriitoarea dezvoltă o teorie a caracterului mai degrabă proteic al personalității umane; pentru Mini — care e, de fapt, *raisonneur*-ul romanului — „în orice om e un contrabalans al firii întregi", încît în fiecare psihism individual se găsește „un atom în germen din fiece simțire". Indivizii ajung să se diferențieze între ei prin modul specific în care sînt organizate aceste elemente în cadrul unor configurații mereu altele. Remarcabilă este însă ideea că, așezate

Scanned with OKEN Scanner

într-o perspectivă a temporalității și a duratei, aceste structuri sufletești suferă un proces neîntrerupt de deconstrucție și reconfigurare. Fenomenul acesta al „devenirii" interioare (necunoscut în cazul personajului clasic) este ilustrat în primul rînd, în *Concert din muzică de Bach*, de pasiunea amoroasă a Elenei Drăgănescu pentru muzicianul Victor Marcian. În cazul personajelor din ciclul Hallipa, procesul de configurare sufletească nu se încheie practic niciodată; el triumfă întotdeauna asupra configurațiilor particulare, pe care le depășește de fiecare dată spre o nouă configurație. Ceea ce va defini, pe o coordonată a „duratei", personajul **H. P. B.** va fi, astfel, un fenomen al discontinuității; vom avea, așadar, o primă ipostază a Elenei Drăgănescu, în care ea se afirmă ca o fire eminamente „corneliană", frigidă și marcată de un foarte ascuțit simț al datoriei. Cu intrarea în epoca pregătirilor pentru concertul Bach, Elena Drăgănescu devine o cu totul altă persoană, a cărei dominantă o constituie fenomenul sensibilității. Între prima și cea de a doua ipostază a personajului nu există nici un fel de trăsătură de continuitate, încît putem spune că asistăm la o înlocuire a personajului „unitar", din literatura clasică, cu personajul „multiplu", specific literaturii moderne. Pe de altă parte, dacă plecăm de la premisa că, în viața sufletească a oricărui personaj, putem de fiecare dată pune în evidență relația dintre conștiința individuală și un „supra-eu" rațional, este cît se poate de limpede faptul că, în cadrul unei poetici de tip clasic, balanța va înclina întotdeauna în favoarea „supra-eului". La **H. P. B.**, ca în întreaga literatură modernă, de altminteri, tendința este, dimpotrivă, de a reține mai cu seamă cazurile de patologie a conștiinței, cazurile — cu alte cuvinte — în care s-a produs o suprimare a controlului rațional asupra conștiinței. Poetica modernă a romanului este — lucrul se știe foarte bine — profund anti-raționalistă. Consecința unor astfel de mutații va fi — în *Concert din muzică de Bach*, dar și în celelalte romane din ciclul Hallipa — că personajele vor pierde din ce în ce mai mult conștiința eului lor real (sau a „trupului lor fizic", în terminologia scriitoarei), ele atribuindu-și cel mai adesea un eu fictiv (este vorba, deci, de „trupul sufletesc"), lipsit de orice legătură cu realitatea. Este cazul, de pildă, al doctorului Rim, un ins cu o constituție abstractă, descărnat și frigid, care ajunge însă, în relațiile lui cu Sia, să se închipuie drept un irezistibil cuceritor: „Rimul cu dinții galbeni, lungi și rari, miop și prognatic, era numai o mască pusă în glumă "scumpului eu" al lui Rim "frumosul"". Aceeași suprimare a funcțiilor critice ale conștiinței poate fi surprinsă și la prințul Maxențiu; eroul — cel real — este un trup debilitat de boală, un bărbat timorat de tratamentul mult prea autoritar al soției sale, Ada Razu, ceea ce nu îl va împiedica, totuși, să se conceapă pe sine ca pe statuia pedepsitoare a Comandorului însuși, ori ca pe Marele Inchizitor, a cărui mînie o nimicește pe soția adulterină. Atît prin problematica abordată (civilizația urbană), cît și prin mutațiile adînci de poetică a romanului, **H. P. B.** trebuie considerată drept unul dintre cei mai proeminenți reprezentanți ai modernismului, în cadrul literaturii române interbelice.

EDIȚII: *Concert din muzică de Bach*, București, 1927 (alte ediții: 1957, 1963, 1966, 1967, 1972-73; în *Opere*, vol. III, 1979).

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, 1937; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1965; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, 1967; L. Petrescu, *Realitate și romanesc*, 1969; P. Constantinescu, *Scrieri*, vol IV, 1970; Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1972; C. Ciopraga, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1973; Fl. Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, 1975; Maria Luiza Cristescu, *Hortensia Papadat Bengescu. Portret de romancier*, 1976; Viola Vancea (ed.), *Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...*, 1976; Viola Vancea, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1980; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, '1981; Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1984; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, 1995.

L.P.

CONRAD — Poem în 4 cînturi de Dimitrie Bolintineanu. Fragmente din cînturile I și II au apărut în „Atheneul român", I, nr. 10 și 11 (mart. și apr. 1867) și în „Trompeta Carpaților", V, nr. 515 (din 7/19 mai 1867); tot aici (V, nr. 530 din 6/18 iulie 1867), fragmente din cîntul III și (în nr. 542, din 17/29 aug.

Scanned with OKEN Scanner

1867) „cîteva mici pasage" reproduse din cîntul IV. Poema în patru cînturi şi note esplicative apare în 1867 la Bucureşti, tipografia Naţională, în două volume cuprinzînd, fiecare, cîte 2 cînturi (vol. I, *Ionienele* şi *Syrienele;* vol II, *Egyptul* şi cîntul IV, care poartă, în loc de titlu, dedicaţia „Illustrului Maistru Philarete Chasles").

În „notele esplicative" ce însoţesc primul cînt al poemei, **B.** dă o definiţie romantică de tip hugolian poeziei („Ca simţămînt de frumos, de sublim, de ridicul, poesia are de obiect umanitatea, natura şi pe Dumnezeu") şi misiei sale sociale („de a împinge necontenit neamul omenesc către mai bune ursite"). Conform acestei definiţii, intenţiile tematice — mărturisite — ale operei ilustrează o viziune grandioasă asupra destinului uman, în punctele sale de incidenţă cu istoria, cu natura şi cu eternitatea — prezumtivă — a divinităţii: „umanitatea, natura, Dumnezeu sînt cele trei lucruri cu care am pus în contact pe cititori. Am căutat poesia în istorie, în patimile omeneşti, în spectacolul naturii şi în contămplărea infinitului." Acest program hugolian nu se realizează însă în maniera grandioasă a autorului *Legendei secolelor,* ci în maniera poemului byronian, al cărui model e — prin *Childe Harold* — dominant în *Conrad.* Modelul livresc se grefează pe un „model" uman mărturisit de autor — acela al lui Bălcescu (al cărui nume conspirativ era Conrad Albert). Rezultatul e un frumos poem al exilului, capodoperă a creaţiei lui **B.**, expresie a universului tematic şi a sentimentalităţii postpaşoptiste, ce combină la noi motive preromantice reactualizate (noaptea, ruinele etc.), cu atitudini byroniene şi cu decepţionismul generaţiei „poeţilor damnaţi". Revoluţionar exilat după înfrîngerea revoluţiei şi condamnat să moară departe de ţară, sceptic împăcat cu divinitatea prin graţia iubirii revelată de prezenţa angelică a Juliei (întîlnită în rătăcirile pe mare ale exilatului şi reîntîlnită, sub înfăţişarea consolatoare de călugăriţă, în pragul morţii), Conrad e, ca şi eroii byronieni care i-au servit drept model, un erou modern, un „copil al veacului", măcinat de „boala secolului": „Am luat un om astfel cum l-am găsit în sînul societăţii noastre moderne. Sceptic, ucis de patimele societăţii, dar nu încă corupt, o femeie pură, sublimă, îl ridică, îl împacă cu cerul; cînd înţelege Providinţa, el înţelege tot, devine fericit. Viaţa lui însă se curmă". Proscris rătăcind, în voia sorţii, cu nostalgia patriei pierdute, spirit dilematic sfîşiat între vizionarismul luptătorului şi scepticismul învinsului, poet „în suflet", refuzînd, în numele libertăţii artei, „sclavia" versului, Conrad întruneşte antinomiile eroului romantic, marcat de moarte (prin moartea iubitei din adolescenţă) şi de o nostalgie nedefinită („un dor necunoscut"), corelată în text fascinaţiei *orizontului,* a *depărtării.* Eroul lui **B.** este, pretutindeni, un „străin" („Dar unde mergi, străine? — Oriunde mă voi duce/ Nu mă doreşte nimeni..."); el „e o fiinţă închinată durerii, unei dureri abstracte — marcă a nobilelor spirite contemplative — , o durere născută din conştiinţa suferinţei universale („Am plîns nu pentru mine, ci pentru muritor"; „Am plîns cînd omenirea mia apărut gemînd"). Eroul dilematic al lui **B.**, care trăieşte dramatic conflictul credinţă-reflecţiune, prefigurează eroul eminescian din *Epigonii,* după cum cuplul Conrad-Julia (scepticul bîntuit de nostalgia credinţei — îngerul susţinut de conştiinţa armoniei cosmice) prefigurează tipologia eroticii eminesciene, de la *Înger şi demon* la *Sărmanul Dionis.* La modelul preromantic, exilul lui Conrad converteşte călătoria în *pelerinaj* şi orizontul spaţial în orizont temporal. Ruinele, hieroglife care încifrează destinul omenirii, devin spaţii revelatorii din perspectivă temporală, epifanii ale Istoriei şi, dincolo de ea, ale Eternităţii. Itinerarul acestui pelerin al depărtărilor (Grecia, Asia Mică, Egipt, Europa Occidentală) reconstituie, pornind de la ruine celebre, moartea marilor cicluri ale civilizaţiilor mediteraneene şi proiectează asupra civilizaţiilor contemporane aceeaşi perspectivă a ruinării. Cum *pribegia* şi *ruinarea* sînt resimţite ca două forme ale aceleiaşi lunecări în moarte, poemul lui **B.** se bazează pe un sistem de echivalări simbolice între destinul individual şi destinul umanităţii; prin această deschidere simbolică, poemul exilului devine un poem al condiţiei umane, iar marca „străin" a eroului devine emblema statutului fiinţei umane în lume, o lume la rîndu-i *străină* de idealurile omului (pe care le anihilează prin ruinare), dar dominată (în opoziţie cu existenţa

Scanned with OKEN Scanner

socială) de o lege proprie — aceea a armoniei cosmice. „Istoria" și „natura" se vădesc așadar guvernate de legi diferite și rămîn entități închise, străine una alteia. Pribegia lui Conrad are darul unei situații privilegiate, care-l eliberează pe erou (un revoluționar educat în spiritul mesianismului romantic) de implicarea în istorie. Alungat din istorie, *străin*, Conrad cîștigă libertatea privirii care poate contempla dinafară jocul istoriei. Eterna lui pribegie, dominată de imaginea mării (primele trei cînturi și scena morții eroului din finalul cîntului IV se desfășoară pe mare), transformă treptat acest erou refuzat de istorie într-o ființă care-și descoperă apartenența cosmică. Elementul dominant rămîne, în *Conrad*, nu pămîntul (țărm etern interzis, înțepoșat și fluidizat), ci apa, „tărîmele lichide" care iau locul patriei. Mormînt acvatic („albastrul ei mormînt"), cărare spre orizont, oglindă a cerurilor („Atunci această lină și voluptoasă mare/ Refletă-n sînu-i splendid etherul azurit"), leagăn voluptuos-matern care adoarme durerea („Mă leagănă tu încă pe sînul tău divin!? Pe el eu sînt ferice sînt liber prin gîndire? Uit chinurile mele, uit cruda omenire"), marea îi va dezvălui lui Conrad, în ultimele lui clipe de viață, eterna sărbătoare a cosmosului în perpetuă schimbare, în „străin (pentru gîndirea umană) și magic joc". Ridicînd „otarul" gîndirii omenești, moartea e fericita admitere a ființei mîntuită de dilemele dramatice ale destinului individual — sau istoric — în „magicul „joc" al elementelor: „Scînteie marea-albastră sub ploaia sa de stele,/ Și luncile-etherate cu florile de foc/ Plutesc strălucitoare, străin și magic joc!/ Vesuvul varsă focuri în aria senină/ Și unda ce primește văpaia de lumină/ Răspunde printr-o ploaie de spumă și fosfor/ Pe urma care trage pe mare-un vas ușor.// Și aerul ce varsă răcoare, balsam, viață,/ Îmbat-al nostru suflet cu magică dulceață,/ Îl scaldă-n universul ce-n raze s-a aprins./ Dar este-o tristă viață ce flacăra și-a stins..." Preeminescian prin teme, prin tipologie literară, prin translarea viziunii dinspre istoric spre cosmic, poemul *Conrad* (inegal, dar, pe alocuri, de o mare frumusețe, impregnat de o muzică adîncă, o muzică a lumii ce transpare prin muzicalitatea unor versuri izolate) oferă formula poetică cea mai avantajoasă talentului lui **B.**: seria de fragmente lirice, motivate estetic prin chiar pretextul — epic — al eternei călătorii. Fragmentele sînt acum viziuni fugare, prin care lumea se oferă și, în același timp, se refuză celui condamnat la eternă pribegie, iar caracterul abrupt al epicii (dezastruos în alte scrieri ale lui **B.**) devine o calitate, dînd (poate printr-un fericit accident) scheletului narativ sumar și sincopat al poemei o notă de vizionarism.

ALTE EDIȚII: *Opere*, ed. Teodor Vârgolici, vol. II (*Poezii*), București, 1982.

REFERINȚE CRITICE: D. Popovici, *Dimitrie Bolintineanu*, [1942]; *D. Bolintineanu interpretat de...*, antologie de D. Păcurariu, 1974; E. Simion, *Dimineața poeților*, 1980; I. Em. Petrescu, *Configurații*, Cluj, 1981.

I.Em.P.

CONTEMPLAȚII — Volum de poezii de Gheorghe Grigurcu, tipărit la editura Cartea Românească 1984. Cuprinde o selecție din volumele apărute pînă la această dată, de la *Un trandafir învață matematica* (1968), la *Rîul incinerat* (1978) și *Rigoarea văzduhului* (1978).

Distanțîndu-se programatic de lirica mai mult sau mai puțin confesivă, crescută pe un fond direct-emoțional și conturînd imaginea particularizată a unui *eu*, **Gh. G.** cultivă o poezie cvasi-impersonală, epurată de „accidentele" subiectivității, ca și de excesul de materie și culoare al obiectelor exterioare. Elementaritatea, mișcarea stihială, obscură a materiei sînt tot ce poate fi mai străin de acest teritoriu liric; biografia pare ea însăși încremenită la vîrsta rigorii contemplative, la care ochiul se îndreaptă spre lucruri mai curînd pentru a le citi înțelesul decît pentru a le surprinde reliefurile palpabile. Ceea ce nu înseamnă că universul poetic ar fi lipsit de concretețe. Numai că momentul sau nivelul „impresiei" e sever controlat de un spirit lucid, interesat de puritatea și esențialitatea Formelor (cartea sa de debut din 1968 se intitula *Un trandafir învață matematica*, iar o alta, peste un deceniu, se numea *Rigoarea văzduhului)*, vizînd capacitatea lor de a concentra, într-o emisie avară a verbului, cît mai mult sens. De aici, „austeritatea", „asceza" acestei poezii ce-și desfășoară discursul pe spații limitate, redusă fiind adesea la expresia ca și aforistică, la cîte

Scanned with OKEN Scanner

o imagine insolită sau la impresionismul rafinat al unui *haiku:* „Lipsit de har e poetul care vorbeşte despre sine ca de-o întîmplare", „Cînd n-are răbdare, frumuseţea e asasină"; „O furtună acoperită de sudoarea imaginilor"; „Flori mici, sonore ca pietricelele"; „Desenezi prima linie/ şi laşi apa să vină să/ continue desenul"... Multe din versurile lui **Gh. G.** sînt nişte *concetti,* rafinate combinaţii imagistice în tradiţia manieristă a „jocului intelectului cu fantezia", mizînd pe efectul asociaţiilor insolite, pe strălucirea artificiului, pe subtilităţile caligrafiei imaginii. Exemple pot fi luate din fiecare pagină: „O rîndunică se-nalţă/ în spaţiul brut/ spre a-l rafina"; „tunetul cerului alb într-o scoică// e spartă oare?" „O piatră se taie la degete (îi iei apărarea/ şi-l învinuieşti pe Arhimede)"; „Un pin/ ironic/ acoperit/ cu ace/ de ceasornic"; „Liber şi trist gîndindu-te/ la ceva subtil inutil/ cum zborul păsării/ printr-o busolă" etc. Regia textului orientează uneori spre hazardul (calculat) al întîlnirilor neobişnuite din aria suprarealismului, generatoare ale unei atmosfere stranii, vag ameninţătoare: „flegmatice gîze se urcă pe case/ acoperişuri strivesc/ dar nimeni nu simte/ şi se-ntorc tacticos în frapiere"; „şi nici un geamăt nu mai e în lucruri/ doar atenţia lor liniştită ce ne măsoară// un foc lîncezind asemenea muşchilor omului// violenta imagine-a iubirii/ alungă zăpezile-n pămînt". Oricît de reprimat şi de răcit în alambicurile intelectului, lirismul nu dispare însă; l-am putea aproxima sub semnul unei stări de incomoditate şi „inadaptare", de singurătate şi nesiguranţă, abia compensate de plăcerea „comentariului" manierist, a subtilei redimensionări reflexive a impresiei. „Filosofia" acestei poezii (textul semnat de Şt. Aug. Doinaş pe coperta cărţii face aluzie la „un tip de poezie filosofică de o mare autenticitate") ar ţine de un soi de superior scepticism, afirmat în jocul dintre real şi iluzia propusă de text, moderat oarecum de emoţia, chiar cenzurată, a reuşitelor combinatorii, a descoperirii sau impunerii de forme şi înţelesuri unei realităţi ce se înfăţişează privirii fragmentar şi dispers. Întrebări precum cele din poemul liminar al cărţii — „Unde să ies la care colţ de stradă/ să descopăr semnul dispreţuitor al infinitului/.../ Cui să explic că încă mai exist?" — sînt, ce-i drept, rareori puse în mod direct — şi selecţia actuală elimină (uneori spre regretul cititorului) îndeosebi textele cu caracter mai accentuat confesiv. O *Poetică,* bunăoară, refuzînd expresia frămîntărilor subiective, nu devine totuşi mai puţin aptă să le transmită: „La nimeni nu se referă/ nu-ţi foloseşte la nimic// această suferinţă// din ţesătură vrînd un fir să iasă/ îl sperii şi reintră înapoi/ ca o insectă-n ţărînă/ alungată de-un deget". „Alcătuită din murmure şi din sincope", vocea poetului, definită ca „renunţare" (v. *Poţi numi)* devine de fapt ambiguă: în ea e şi orgoliul celui ce se distanţează — adesea ironic — de natură („Natura iese cu mici fisuri din crăpăturile pielii/ precum un *sarcoptes scabiei"),* dar şi un sentiment al precarităţii iluziei. „Gingăşia unei cugetări", despre care se vorbeşte într-un loc, se înscrie pe un fond de reţinută melancolie şi dezabuzare. „A pune un ţipăt ornamental/ ca o plantă în vază" *(Contemplaţii 2)* e un gest imaginar, în stare, printre atîtea altele, să sugereze ambiguitatea acestei lirici ce maschează, sub ordinea formală, de aparenţe pur decorative, tensiunea lăuntrică. Detaşarea „contemplaţiei" afirmă astfel, nu o dată, o independenţă şi un echilibru ce se ştiu fragile. De aici, menţinerea discursului într-o stare de încordare spre un Sens care, anunţîndu-se „pur şi deplin", „flecăreşte" totuşi, — „apropiat destul să nu-l poţi cuprinde-n privire/ depărtat destul să nu-l iei în deşert" *(Sensul).* Între performanţele unei *arte de ingenio* ale cărei subtilităţi sînt, prin definiţie, în exces, şi rostirea cu timbru estompat-elegiac a atîtor poeme în care cenzura afectului se dovedeste a fi în mod salutar imperfectă, *Contemplaţiile* lui **Gh. G.** constituie bilanţul edificator al unei creaţii cu profil distinct în peisajul poetic al momentului.

EDIŢII: *Un trandafir învaţă matematica,* Bucureşti, 1968; *Trei nori,* Bucureşti, 1969, *Rîul incinerat,* Bucureşti, 1971; *Rigoarea văzduhului,* Cluj, 1978; *Contemplaţii,* Bucureşti, 1984.

REFERINŢE CRITICE: Al. Călinescu, în „Cronica", nr. 27, 1985; V. Felea, în „Tribuna", nr. 6, 1985; N. Manolescu, în „România literară", nr. 5, 1985; N. Steinhardt, în „Familia", nr. 1, 1985; I. Pop, *Pagini transparente,* 1997.

I.P.

CONU LEONIDA FAŢĂ CU REACŢIUNEA — Comedie de I. L. Caragiale. În

„Convorbiri literare", XII (1880), nr. 11.

Subintitulată „farsă într-un act", piesa se desfăşoară în decorul modest al unei odăi de mahala bucureşteană. Conu Leonida, pensionar, în vîrstă de şaizeci de ani, „în halat, în papuci şi cu scufia de noapte", stă de vorbă (obiectul discuţiei: viaţa politică) cu Efimiţa, consoarta lui. Vîrsta respectabilă nu i-a diminuat pofta de a-şi etala însuşirile, pe care e gata să le pună în serviciul unei eventuale republici. îmbătrînitul, acum, „politician", a înlocuit tribuna şi berăria cu ambianţa conjugală şi auditoriul de circumstanţă cu nevasta. Seară de seară, ca într-un ritual, Leonida cedează „fandacsiei" megalomane cu încredinţarea că nimic nu e definitiv pierdut pentru el. Lichtenberg avansează opinia că lăudăroşenia faţă de nevastă este o meteahnă a bărbatului dintotdeauna: „... există mai multe obligaţii conjugale; dintre care femeia o are şi pe aceea de a lăsa în grija soţului ei şi să-şi laude însuşirile, crezîndu-le implicite şi înfrînîndu-l doar pe ici pe colo cu bunul ei simţ... Soţia trebuie să-şi îndeplinească în fiecare seară datoria conjugală şi să asculte palavrele bărbatului ei" *(Aforisme,* Univers, 1970, p. 196). Lauda de sine a conului Leonida se configurează într-un portret de „republican" nepotolit, iar coana Efimiţa, stimulînd obsecvios balivernele, are umorul de a-l înţelege, din datorie conjugală, cu indulgenţa femeii de mult mature. Învins de somn şi de vise, cuplul adoarme pentru ca, după un timp, să se trezească într-o neaşteptată noapte, invadată de un zgomot infernal, nedefinibil. Amestec de melodramă „misterioso", „detunături de puşcă", „chiote surde", „salvă şi strigăte", zgomotul cumulează atributele unui monstru, cu glas straniu, ambiguu, agresiv; e un „rinocer" *avant la lettre.* Tentativa de a-i stabili identitatea (zgomotul demarează în forţă, se retrage un moment, destul pentru a-i da răgazul conului Leonida să brodeze teoria „fandacsiei", pe baza căreia şi „nimica mişcă", ca apoi să revină într-un înspăimîntător crescendo), aşadar tentativa decriptării zgomotului determină conotaţii divergente. Ce va să zică larma care se aude malefic în odaia unde s-au baricadat înspăimîntaţi conu Leonida şi consoarta? Este ea semnul unei revoluţii, semnul unei petreceri sau al unui scandal? Toate aceste conotaţii se şi produc, diferenţele dintre ele explicîndu-se prin distanţa la care se află personajele de sursa zgomotului (distanţa fizică) şi gradul lor de receptare (distanţa intelectuală). Unele îl aud, altele îl văd, ultimele îl fac. Cea dintîi aparţine cocoanei Efimiţa; ea aude prima zgomotul şi în chip firesc, surprinsă în puterea nopţii, îl leagă de conversaţia din ajun cu bătăiosul său... boboc. Toate cîte le ascultase despre „vizita... pe la revuluţie" a conului Leonida par a se întîmpla aidoma: „muzici, chiote, tămbălău", descrisese dumnealui evenimentul; simetria este aproape perfectă cu cele ce se aud acum: „muzică, chiote, strigăte, detunături". Cultivată exclusiv de palavrele soţului, care le ştie pe toate, Efimiţa nu-şi poate imagina decît următorul adevăr: „Zgomotul este revoluţie." A doua interpretare o dă conu Leonida însuşi, veteran în ale politicii, cititor de gazete şi republican *sui generis.* Sculat din somn de vestea cucoanei: „scoal' că-i revuluţie, bătălie mare afară!", el îi reproşează dacă nu cumva n-a „intrat la vreo idee" şi s-a visat pe baricade. Conu Leonida, cel mai „instruit" dintre personajele caragialiene, se referă, desigur, la boala nebuniei în genere, atunci cînd îi explică savant nevestei: „Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un-nu-ştiu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia e gata; ei! şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă fireşte, şi nimica mişcă." Revoluţia de care pomeneşte consoarta e o închipuire (deci nu e nimica) de „nevricoasă" („ştii cum eşti dumneata nevricoasă"), produsă de faptul că „s-a culcat cu faţa în sus", aşadar de o cauză organică. Teoria conului Leonida se dovedeşte lipsită de temei, zgomotul se lasă din nou auzit, de astă dată de către amîndoi. Care poate să fie numele acestui zgomot, dacă nu e nici închipuire, nici revoluţie? Mai complicată, dedusă din cele auzite afară, dar şi din veştile de ultimă oră citite în „Aurora Democratică", ipoteza lui conu Leonida este alta: „Nu e revuluţie, domnule, e reacţiune". În această a doua conotaţie, zgomotului i se conferă un sens contrar celui precedent. El coboară de pe scara evenimentelor sociale, de la nivelul maxim la nivelul minim de semnificare, de la focul sacru al revoluţiei, la cel distrugător al reacţiunii. Diseminat în tot

Scanned with OKEN Scanner

tîrgul, dintr-o dată şi-a conturat profilul („ca un strigoi în întuneric [...] stă la pîndă ascuţindu-şi ghearele") şi şi-a descoperit chiar ţinta: „Zgomot tare;... salve şi chiote foarte apropiate;... zgomot şi mai aproape". Intenţia imediată a zgomotului-monstru pare să fie lichidarea revoluţionarului Leonida: „Soro! soro! auzi dumneata? Zavragiii vin încoace!" Pus faţă în faţă cu reacţiunea, tremurînd de frică, venerabilul revoluţionar dă, în fine, întîia oară dreptate consoartei: „Auz (tremură). Şi cum sînt eu deocheat, drept aicea vin, să ne dărîme casa." Safta, slujnica, aude şi concomitent, vede sursa zgomotului, ezitînd s-o numească chef sau scandal, căci între autorii larmei se află „chiar poliţia în persoană". Ea dă a treia interpretare zgomotului, numindu-l „obicei mitocănesc": „... Toată noaptea, spune Safta, a fost masă mare la băcanul din colţ; acu d-abia s-a spart cheful. Adineauri au trecut p-aci vreo cîţiva, se duceau acasă pe două cărări; era şi Nae Ipingescu, ipistatul, beat frînt; chiuia şi trăgea la pistoale... obicei mitocănesc". *Revoluţie* pentru Efimiţa, *reacţiune* pentru Leonida, *obicei mitocănesc,* propriu scandalagiului, pentru Safta, al cărei rol simbolic e de a-şi vindeca de „fandacsii" stăpînii, zgomotul e pentru cei care-l fac *petrecere. Conu Leonida faţă cu reacţiunea* e un exemplu, încă neegalat în literatura română, de comedie ironică. Obiectul unei asemenea comedii constă în transfigurarea raportului inversat dintre eu şi lume, a jocului dintre real şi ideal, aparenţă şi esenţă, iluzie şi adevăr. Ridicate cu mult mai presus de normal (hiperbola e un procedeu al ironiei), acţiunile indivizilor sînt suspicionate de goale închipuiri (comedii), îşi pierd credibilitatea şi sînt scoborîte în farsă. C. hiperbolizează iluziile personajelor sale construind un univers integral ironic. Comedia ironică se configurează ca o închipuire în interiorul unei scrieri comice. Astfel, marele vis al conului Leonida e de a trăi într-o egalitate absolută cu semenii („toţi într-o egalitate"), împărtăşindu-se nestingherit din toate avantajele vieţii. O egalitate înţeleasă carnavalesc, liberă de vreo constrîngere, desfăşurată după ceremonialul ştiut: mulţimea se desfată sărbătorind detronarea tiraniei, vestea ameţitorului tămbălău ducîndu-se pînă departe, peste ţări. Conu Leonida se închipuie el însuşi că a făcut o dată parte din această „lume-lume", ca egalul celorlalţi şi evocă prezenţa sa „pe la revuluţie" cu accent nostalgic. Piaţa teatrului, chiotele, muzica, şansa de a trage un „ce profit" constituie componentele revoluţiei evocate, cu lume îmbrăcată frumos, ca de paradă, ale unui timp mirific pe care ar vrea să-l retrăiască încă o dată. Amintirea radiosului trecut îl face să clameze împotriva prezentului: „Nu mai merge, domnule; s-a săturat poporul de tiranie, trebuie republică." Conu Leonida visează seară de seară repetarea vechii plimbări „pe la revuluţie", marea petrecere carnavalescă, pe cînd era „libertatea la putere". El îşi deapănă „convingerile" în admiraţia consoartei şi cu privirea pe gazetă, pentru a nu pierde clipa aşteptată. Comedia ironică despre „fumurile" republicane ale personajului sugerează prin corporalitatea bivalentă a textului că idealizata revoluţie a fost de fapt „un vast bîlci", de tipul Moşilor. Similitudinea dintre carnavalescul tîrg al Moşilor, descris în două rînduri de C., şi „revuluţia" trăită de Leonida bate la ochi: „Tîrgul e în toiul lui. Lume, lume, e ceva de speriat, pe onoarea mea." în populara petrecere domină: „steaguri", „muzici", „chefuri", „tămbălăuri", aproape fără excepţie aceleaşi manifestări care îl entuziasmaseră pe Leonida în „revuluţia" din tinereţe: „Steaguri, muzici, chiote, tămbălău, lucru mare, şi lume, lume... de-ţi venea ameţeala nu altceva." Iluzia excedată a personajului (bîlci = revoluţie) germinează pe măsură ce creşte în dimensiuni elementul ironic negator. Prezumţia şi auto-amăgirea fac din conu' Leonida un moftangiu, ridicol prin exacerbarea eului şi ieşirea din spaţiul potenţialităţii naturale, pentru a-şi acorda o identitate mai presus de posibilităţile sale fireşti. Personajul ilustrează una din faţetele multiple ale pseudomorfozei umane, stimulată şi în acelaşi timp involuntar ironizată de însăşi partenera sa de dialog, coana Efimiţa. Este sau nu ambiguă (deschisă ironiei) reiterata propoziţie folosită de coana Efimiţa în gratularea soţului? „Ca dumneata, bobocule, mai rar cineva!". La vîrsta pe care o are şi cu statutul civil de a doua soţie, Efimiţa nu-şi îngăduie să participe la dialogul politic decît în termeni superlativi. Tot atît de adevărat e că bătrîna femeie înţelege prea puţin din cele cîte ascultă, dar cum nu are o altă ocazie de divertisment, îşi umple timpul bucurîndu-se de

Scanned with OKEN Scanner

sporovăiala bărbatului ca de o fatalitate. Lauda coanei Efimița aplică strategia confortului conjugal; ea nu e pe atît de adevărată pe cît e de utilă. Leonida nu mai este un boboc și nici nu se află atît de mare pe cît i se spune. Vorbele Efimiței sînt niște clișee și sună, fără voie, ironic, pentru că „zeul" spre care se îndreaptă... e gol și bătrîn.

EDIȚII: *Teatru*, prefață de T. Maiorescu, București, 1889; *Teatru*, Iași, 1894; *Opere complete*, I, București, 1908; *Teatru*, I-II, precuvîntare de Al. Davila, București, 1922; *Opere*, I, ed. îngrijită de Paul Zarifopol și Ș. Cioculescu, București, 1930; *Opere alese*, I, schiță bibliografică, analize, note de Scarlat Struțeanu, București, 1940; *Opere*, I, prefață de S. Iosifescu, București, 1950; *Opere*, I, ed. îngrijită de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu și L. Călin, București, 1959; *Opere alese*, I, antologie și prefață de M. Preda, București, 1972; *Teatru*, prefață și bibliografie de G. Dimisianu, București, 1973; *Teatru*, ed. îngrijită de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu și L. Călin, repere de istorie literară de Mioara Apolzan, București, 1976 (ed. II, 1982); *Teatru*, București, 1997.

REFERINȚE CRITICE: C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, I-II, 1890; T. Maiorescu, *Critice*, III, 1908; G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, 1926; Idem, *Studii literare*, 1930; G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, 1941; Șt. Cazimir, *Caragiale, universul comic*, 1967; I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, 1974; *Caragiale interpretat de...*, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de L. Călin, 1974; Al. Călinescu, *Caragiale și vîrsta modernă a literaturii*, 1976; Ș. Cioculescu, *Caragialiana*, 1977; M. Tomuș, *Opera lui I. L. Caragiale*, 1977; V. Fanache, *Caragiale*, 1984 (ed. II, 1997).

V. F.

CÓPII DE PE NATURĂ — Volum de scrieri umoristice și satirice de mici dimensiuni, majoritatea în proză, de Iacob Negruzzi. Apărut la București în 1874 și, într-o nouă ediție, augmentată, în seria de *Scrieri complete*, în 1893. Cu o singură excepție, *Copiile* au fost publicate mai întîi în „Convorbiri literare", între 1869 și 1887. Izvorîte inițial din dorința mărturisită de autor de a deschide un nou front în lupta junimiștilor împotriva a ceea ce ei numeau „forme fără fond", *Copiile de pe natură*, numite astfel la sugestia lui V. Pogor, au fost cultivate stăruitor de **I. N.**, ajungînd la o apreciabilă diversitate sub aspect tematic, tipologic, al formulei artistice și al valorii.

Deși teoretic împărtășește concepția lui Maiorescu despre poezie, **I. N.** practică în *Cópii* mai frecvent o artă tendențioasă, ca și în alte specii, definită astfel în *Epistola II. Către Alecsandri*: „ș-un cîntec fără seamăn la noi am început:/ Nu de străbuna slavă și falnicul trecut/ Ci-a timpului de astăzi ridicule-ngîmfări,/ Năravuri ticăloase și goale declamări,/ Cu-a satirei ghimpi aspri m-am pus să biciuiesc/ cercînd astfel puhoiul în cale să-l opresc". Scrierile acestui volum se situează, în general, la interferența clasicismului cu realismul. Spre această formulă îl îndrumau pe autor și modelele sale livrești — La Bruyere, Boileau, A. Cantemir, Mumuleanu, Kogălniceanu, C. Negruzzi — și specificul propriului talent. El cultivă deliberat un gen „inferior", alegîndu-și subiecte din actualitate și „eroi" din mulțimea anonimă „cu gîndul mărginit", cum mărturisește în *Prolog*. Solicitat în exclusivitate de realitățile umane, morale și sociale, **N.** zugrăvește o galerie de „figuri ce am văzut", vădind, în proporții diferite, preocuparea pentru relevarea individualului, a singularului — „un chip așa ciudat" — și totodată a tipicului — „și cred, la orice față îți vei aduce-aminte,/ De alte chipuri multe ce-n lume-ai întîlnit". În funcție de criteriul tematic, se disting trei mari categorii de *Cópii*. Cea mai numeroasă, deși nu cea mai importantă din punct de vedere valoric, cuprinde scrieri pe teme de stringentă actualitate în epocă: fenomene sociale, politice, culturale și tipuri caracteristice, generate de introducerea civilizației moderne și prezentate din perspectiva „teoriei formelor fără fond". Dublînd acțiunea critică maioresciană, **N.** abordează probleme de limbă (*Gramaticale, Vorbe parlamentare*), de literatură (*Poeticale, Scaieți*), de jurnalistică (*Vespasian și Papinian, Foi căzute*), de teatru (*Artistul dramatic*), de politică (*Electorale*), de cultură intelectuală și morală (*Curiozități contimporane*) etc. Cu un pronunțat caracter satiric, unele din aceste copii aparțin mai degrabă ziaristicii decît literaturii. Chiar forma este uneori asemănătoare celei maioresciene prin aparența științifică și alternarea comentariului ironic cu citarea abundentă, după procedeul colajului, a unor texte, în general autentice, în care fenomenul e dus la

Scanned with OKEN Scanner

absurd. Astfel, în *Gramaticale*, pentru a răspunde la întrebarea „a şti sau a nu şti gramatica?", **I. N.** cercetează „sistematic" scrisul a opt categorii sociale şi profesionale, de la „miniştri" la „funcţionari şi subalterni", cu exemple edificatoare pentru a doua alternativă. Dintre acestea, „capodopera" de umor este procesul-verbal încheiat de un subcomisar de poliţie din Iaşi despre „rezoluţia Camirei şi femeia Marghioala lui Vasile Chetrarul recomendată nouă dimpreună cu o blană de hulpe care furînd în calitate de servă...". *Electorale*, copie versificată, ridiculizează alegerile parlamentare, prin parodierea eposului clasic. În faţa alegătorilor, împărţiţi în două grupuri, de dreapta şi de stînga, protagoniştii, profesorul Tiberiu Lehăiescu şi bacalul Năstase Pătlăgică, se înfruntă mai întîi prin discursuri demagogice, după care se ajunge la insulte şi apoi la păruială generală pe întuneric, într-o totală confuzie a combatanţilor. Finalul, descriind locul „de bătaie", cuprinde, surprinzător, cîteva imagini eminesciene *avant la date*: „Acum sala e deşartă: peste locul de bătaie,/ Dintr-un nor ce-o ascunsese, ieşind luna cea bălaie/ Ea arată printre geamuri a sa faţă argintie/ Luminînd cu blînde raze cîmpul luptei celei vie:/ Ochelari, galoşi, căciule, mese, scaune zdrobite,/ Clopoţel şi beţe rupte zac pe scînduri răspîndite!...". Dar mult mai importante sînt asemănările cu ceea ce va fi actul III din *O scrisoare pierdută*. Numeroase elemente caragialiene conţin şi *Tachi Zîmbilă om politic*, în care **I. N.** creionează portretul oportunistului politic cu ambiţii ministeriale, şi *Don Juan de la Arhivă*, aducînd figura micului funcţionar pişicher şi crai cu doctrină, care anunţă pe Rică Venturiano, dar şi pe Nae Girimea. Într-o altă serie de *Cópii* sînt redate moravuri şi tipuri patriarhale în contact cu noile forme de viaţă. Conservator prin convingeri şi structură, **I. N.** adoptă un ton diferit în aceste scrieri, înlocuind adesea satira cu umorul, nu o dată străbătut de nostalgie şi caldă simpatie umană, în funcţie de gradul de adaptare sau inadaptare a personajelor la noile realităţi. La un capăt al seriei stă *Părintele Gavril*, preotul mercantil, beţiv şi versatil, care iese din orice încurcătură cu formula împăciuitoare „să fie bine" sau aceea, mai profesională, „pace tuturor!". La celălalt, *Cuconul Pantazachi*, micul proprietar holtei dintr-o mahala a Iaşului, personaj „ciudat", de o neobişnuită delicateţe sufletească, ce-l împiedică să mai rămînă în slujbă după ce i s-a făcut un „prezent" (cadou) în schimbul unui serviciu şi-l determină să se sinucidă din cauza refuzului brutal al unei văduve cochete pe care o ceruse în căsătorie. În *Ioniţă Cocovei* apare un alt holtei timid şi maniac, fascinat de instituţia justiţiei. Un umor de bună calitate este realizat în *Cucoana Nastasiica* şi *Un drum la Cahul*. Din prima, reţinem figura bătrînei boieroaice, reprezentantă a vechilor concepţii matrimoniale, incapabilă să înţeleagă cum romanţioasa Catinca, nepoata sa, în loc să accepte mirele ales de ea, fuge cu un ofiţer, întocmai ca fata din curte. „Valeu! a făcut ca Zo-i-ţa -aleu!" se tînguie bătrîna, acompaniată de credincioasa slujitoare Floarea, ambele îngrozite de acest gest nivelator, „democratic". În cea de-a doua, realizată sub formă memorialistică, sîntem introduşi în atmosfera tîrgului de provincie şi facem cunoştinţă cu lumea birocratică, îndeosebi cu magistratul abuziv „Cacon Manalaş", cum îi spune un împricinat. Prezident al tribunalului, cuconul Manolaş întîmpină cu invariabilul refuz „atunci nu vom puté" pe avocaţii şi împricinaţii care omiseseră să-i facă o prealabilă vizită lui sau „duduii Pipiţa". Victime ale acestui abuz, autorul şi clientul său au ocazia să se răzbune pe „Cacon Manalaş", cînd acesta, căzut din post, ajunge avocat, întorcîndu-i întocmai şicanele: „Fără *prócura* nu vom puté! strigai eu. -Clientul meu este aici faţă, răspunse Manolaş. -Trebuie roba la *Cacon Manalaş*! strigă moscalul de la spatele meu, cu energie". O anumită artă a construcţiei, spiritul de observaţie, darul descrierii expresive a cadrului şi figurilor, cu accentuarea detaliului semnificativ, ambiental, vestimentar, gestual sau verbal, acestea din urmă adesea un tic, umorul conferă acestor mici nuvele viabilitate artistică, pe lîngă valoarea documentară. Prin ele, **I. N.** apare ca un precursor al literaturii tîrgurilor de provincie cultivate de un I. A. Bassarabescu sau Al. Brătescu-Voineşti. În sfîrşit, o ultimă serie de cópii o reprezintă „caracterele" sau „fiziologiile", în care N. încearcă, inspirat de modele clasice, să zugrăvească sintetic unele categorii morale şi profesionale. Scriitorul

Scanned with OKEN Scanner

porneşte de la o idee generală, pe care o ilustrează prin date furnizate de observaţie. Preocuparea pentru conturarea caracterului este în unele cazuri dublată de intenţia realizării unui tablou de moravuri. Epicul este absent sau foarte restrîns, iar atitudinea autorului oscilează între relatarea umoristică şi cea satirică. Se reţin *Lei paralei*, o fiziologie a paraziţilor mondeni de ambele sexe, *Artistul dramatic*, dar mai ales *Chilipir* şi *Christachi Văicărescu*, în care sînt creionate, după cum reiese şi din titluri, figurile chilipirgiului şi ipohondrului. Alături de *Amintiri din „Junimea"*, *Copiile de pe natură* reprezintă partea cea mai rezistentă a operei lui **I. N.**. Ele au, pe lîngă valoarea intrinsecă, şi pe aceea de verigă de legătură între momentul paşoptist, cu amestecul de elemente clasice, romantice şi realiste, şi proza realistă ajunsă la maturitate a sfîrşitului de veac. *Copiile* au devenit un model pentru numeroşi scriitori contemporani sau urmaşi. Între alţii, Caragiale i-a recunoscut lui **I. N.** în mod deschis calitatea de precursor.

EDIŢII: *Cópii de pe natură*, Bucureşti, 1874; Mite Kremnitz, *Rumanische Skizzen*, Bucureşti, 1877; Mite Kremnitz, *Neue romanische Skizzen*, Leipzig, 1880; *Scrieri complecte*. I. *Cópii de pe natură*, Bucureşti, 1893; *Un drum la Cahul*, Bucureşti, 1923; *Cuconul Pantazachi*, Bucureşti, 1924; *Cópii de pe natură. Scrieri alese*, I, ed. îngrijită şi prefaţă de Corneliu Simionescu, Bucureşti, 1970; *Scrieri*, I, text ales şi stabilit, note, glosar de Andrei Nestorescu şi Nicolae Mecu. Prefaţă de Nicolae Mecu, Bucureşti, 1980.

REFERINŢE CRITICE: P. Zarifopol, *Introducere*, în I. L. Caragiale, *Opere*, I, 1930; G. Călinescu, *Istoria...*, 1941; E. Lovinescu, *T. Maiorescu şi contemporanii lui*, II, 1944; Ş. Cioculescu, Vl. Streinu şi T. Vianu, *Istoria...*, 1944; Şt. Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, 1967; I. Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, 1972; *Istoria literaturii române*, III, 1973; Fl. Manolescu, *Copiile de pe natură ale lui Iacob Negruzzi şi I. L. Caragiale. O relaţie de anticipare*, în „Revista de Istorie şi Teorie Literară", nr.2, 1977; T. Maiorescu, *Opere*, II, 1984; M. Anghelescu, *Lectura operei*, 1986.

S.I.

COPILĂRIA UNUI NETREBNIC — Roman de Ion Călugăru. Singurul care mai rezistă azi la lectură, dintre cele şapte romane semnate de **I. C.**. Scris între anii 1923 şi 1931, după cum însuşi autorul precizează la sfîrşitul textului, romanul cunoaşte în total trei ediţii. Prima ediţie, apărută la Editura „Naţionala-Ciornei" S.A., Tipografia „Cartea de aur", Bucureşti, nu poartă imprimat anul apariţiei, dar, prin raportare la repere bibliografice colaterale, acesta poate fi stabilit cu certitudine: 1936. A doua ediţie datează din 1954, fiind aşadar ultima apărută în timpul vieţii autorului; păstrînd dispunerea de ansamblu a capitolelor, autorul a operat însă în text numeroase adăugiri şi sensibile remanieri de ordin stilistic, în special pe linia temperării burlescului şi cruditaţilor de limbaj, mergînd pînă la modificarea numelor unor personaje: astfel, Godel, tatăl protagonistului devine Ţalic; Ţalic, bunicul protagonistului, devine Falic; dascălul Peisich devine Berl; „calicul" Srul Purţache devine Srul Polcuţă ş.a.m.d. A treia ediţie, apărută în 1962 în colecţia „Biblioteca pentru toţi", sub îngrijirea lui Domiţian Cesereanu, reproduce textul ediţiei din 1954, apelînd însă şi la ediţia din 1936, „pentru îndreptarea unor greşeli de tipar". În 1958, romanul a fost tradus în limba maghiară de Kacsó Sándor şi Kakassy Endre, sub titlul *Egy mihaszna gyermekkora*.

Modalitatea de insolitare a realului care convine cel mai bine scrisului lui **I. C.** este, în esenţă, „desenul după natură": desen decupat în episoade (mici nuclee narative, scene descriptive, personaje frapante etc.) rotunjite în sine şi aglutinate după o logică mai puţin epică decît asociativă, în care motivaţia afectivă este cea care acţionează ca factor coagulant şi totodată distorsionant, deviind liniile desenului înspre stilizarea grotescă, halucinatorie, în intimă comuniune cu pitoreşti suavităţi „naive". Astfel că, deşi invenţia epică, atîta cîtă este, rămîne circumscrisă mereu perimetrului amintirii, al experienţei efectiv trăite ori al „anecdotei" colportate, deşi filigranul autobiografic revine insistent şi străveziu în aproape tot ce a scris **I. C.**, acest „tot" reuşeşte totuşi să se constituie într-un univers imaginar cu o marcată notă personală. Născut într-o familie strîmtorată, de mici meşteşugari evrei (tatăl era croitor şi cîrpaci de straie ţărăneşti), viitorul scriitor va rămîne structural marcat de frustrările copilăriei, suferite în mediul închis al mahalalei evreieşti semi-rurale pe care anumite tîrguri din nordul Moldovei au găzduit-o cîndva. Periferia provincială evreiască de altădată, deşi datată

Scanned with OKEN Scanner

precis (1907-1917) şi localizată nu mai puţin precis prin trimiteri uneori explicite la mahalaua dorohoiană, se converteşte însă, ficţional, într-o lume parcă ireală, suspendată, în timp şi spaţiu, undeva între real şi imaginar, oferind privirii spectacolul unui neverosimil exotism autohton, al unui pitoresc revolut ce face azi savoarea romanului. Decor sordid şi mizer, oameni nevoiaşi, resemnaţi, vlăguiţi de o foame endemică, tînjind în maghernițe pipernicite şi întunecoase sau revărsîndu-se pe ulițe înecate în praf ori în glod, lume populată de cerşetori şi de meşteşugari la fel de calici, de precupeţi şi misiţi, de harabagii, sacagii, cotiugari, birjari, hamali, măturători, hingheri, „căcănari", „ciurari", „croitori ţărăneşti", telali, cojocari şi ciubotari, de tejghetari, covrigari, „turtărari" şi „caţapi", de spălătorese şi lăptărese, de copii flenduroşi şi de bătrîni milogi etc. etc., forfotind cu toţii febril între piaţă şi cîrciumă, între abatorul de păsări şi „feredeul" săptămînal, între cimitir şi sinagogă, unde tronează autoritar rabinul şi hahamul, veghind la perpetuarea tenace a datinei milenare, a eresurillor religioase şi a atavismelor rasiale. Nu lipseşte intenţia monografiei etnografice: naştere, logodnă, nuntă, înmormîntare, sîmbăta şi sărbătorile de peste an, cu ceremoniile rituale specifice şi nelipsitele pomeni comunitare etc. Nemărturisit, *Copilăria unui netrebnic* ascunde şi ambiţia unei replici *sui generis* la consacratele *Amintiri din copilărie* (V) ale lui Ion Creangă: Buiumaş a Ţiprei, protagonistul copil şi *alter ego* ficţional al autorului, este lipsit însă de vitalitatea fără fisură şi fără complicaţii a omologului său humuleştean, de naturaleţea spontană şi de seninătatea inocentă cu care se manifestă în tot ce face Nică a lui Ştefan a Petrei; venit pe lume sub o zodie mai puţin fastă, temperamentul său înnăscut de „netrebnic", „bun pentru az-buche şi-un păduche, nu pentru voinicie", îl va dedubla de timpuriu în chiar ataşamanetul şi adeziunea faţă de lumea căreia congenital îi aparţine, tot congenital însă şi detestînd-o. „Mai bine te năştea mă-ta cu un cap astupat... Altfel, cine ştie ce-ai să mai scornești pe socoteala noastră..." — îi spune dascălul Berl de la şcoala confesională, după ce, „tocmai fiindcă-i cel mai deschis la cap, îl face vînătăi", „cu biciuşca şi pumnii". Rememorarea copilăriei, a climatului familial, social, rasial, a anilor de şcoală şi de iniţiere, inclusiv erotică, într-ale vieţii, se vrea însoţită de o aură sentimentală, nostalgică (mai ales paginile ce evocă feeria şi împăcarea cu sine a zilelor de sărbătoare vibrînd transfigurate în lumina fluidă a distanţei estetice): aceeaşi „lume" e percepută însă, în detaliile-i prozaice „de fiecare zi", cu repulsie şi cruzime, cu privirea înstrăinată, prematur „rea" a copilului predestinat temperamental să-şi compenseze cerebral inaderenţa vitală, „blestemul" de-a nu putea fi asemenea semenilor, senzaţia chinuitoare a neapartenenţei („Dar eu am uitat de mult dacă mă mai pot orîndui în straturile unui neam" -se autodisecă acelaşi Buiumaş a Ţiprei în schiţa *Ucigaşul care nu ucide*, publicată în 1923, an în care romanul *Copilăria unui netrebnic* se afla deja pe masa de lucru a autorului); tortură care nu va trece cu trecerea anilor, dimpotrivă, şi care va rămîne, în ultimă analiză, germenele viu al neliniştii ce-l constrînge la scris pe scriitorul **I. C.** Prelungirea traiectoriei lui Buiumaş a Ţiprei, în romanele *Trustul* (1937, ed. II revăzută 1956) şi *Lumina primăverii* (1948, ed. II revăzută 1955), unde-l reîntîlnim ca adolescent, prins în vîltoarea evenimentelor social-politice din anii 1918-1920, nu mai este însă la fel de convingătoare artistic, fapt care scuteşte de regrete nerealizarea proiectului, anunţat de autor, de a scrie şi o a IV-a parte „din ciclul care începe cu *Copilăria unui netrebnic*" — romanul *Ei n-au trecut Jijia.* Cu excepţia experimentului avangardist din volumul *Paradisul statistic* (1926), nuvelistica lui **I. C.** (vol. *Caii lui Cibicioc,* 1923; *Abecedar de povestiri populare*, 1930; *De la cinci pînă la cinci,* 1936) exersează şi ea, în cea mai mare parte, desenul aceleiaşi lumi, anticipînd *Copilăria unui netrebnic.*

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Memorii,* II, 1932; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937,* 1937; E. Lovinescu, *Scrieri,* II, 1970; V, 1973; VI, 1975; Perpessicius, *Opere,* VII, 1975; P. Constantinescu, *Scrieri,* II, 1967; M. Sebastian, *Eseuri, cronici, memorial,* 1972; B. Fundoianu, *Imagini şi cărţi,* 1980; I. Vinea, „Viaţa românească", „10/1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941, ed. II, 1982; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* I, 1972; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul,* 1971; Al. Piru, *Panorama deceniului literar*

Scanned with OKEN Scanner

românesc 1940-1950, 1968; Saşa Pană, *Născut în '02*, 1973; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991.

C.R.

COPIL SCHIMBAT — Nuvelă de Pavel Dan, publicată iniţial în „Gînd românesc", IV (1936), nr. 1, p. 15-26, apoi în vol. *Urcan bătrînul*. Nuvele. Cu o introducere de Ion Chinezu, Bucureşti, Editura Fundaţiilor Regale, 1938. Nu există informaţii exacte referitoare la perioada în care a fost elaborată nuvela şi nici urme ale efortului creator al scriitorului. Modificările stilistice ale textului survenite în ediţia din 1938 sînt cu totul neînsemnate şi ele se datorează editorului. Aflăm însă din chiar textul nuvelei că ea are la bază povestirea unui moţ ciubărar, în trecere pe la Triteni în căutare de lucru şi de bucate. Iar povestirea acestuia nu reprezintă altceva decît „istoria" terifiantă a nenorocirii care îl urmăreşte de nouăsprezece ani, de cînd „diavolul" i-a schimbat copilul abia născut cu un altul străin şi bolnav şi pe care îl poartă acum pretutindeni cu sine. La baza nuvelei lui **P. D.** stă astfel una din nenumăratele povestiri populare superstiţioase generate de străvechea şi larg răspîndita credinţă folclorică despre schimbarea de către fiinţele demonice a unor copii în primele zile după naştere.

Prima jumătate a nuvelei are un caracter realist prin excelenţă, scriitorul înfăţişînd cadrul în care s-a produs evenimentul (povestirea moţului) ce precede acea „istorie" terifiantă ce alcătuieşte cea de a doua parte a creaţiei şi care are un puternic caracter fantastic. Spectrul foamei îl determină pe eroul nuvelei să-şi lase acasă nevasta cu copilul abia născut şi să pornească seara la pescuit, undeva pe o vale dosnică din munţi. Păcatului de a nu se fi bucurat de venirea pe lume a copilului i se adaugă acum nerespectarea unor prescripţii de ordin comportamental moştenite din bătrîni (de a-şi face semnul crucii înainte de a ieşi din casă, de a nu privi înapoi...), ceea ce determină apariţia sentimentului de frică în sufletul moţului. Noile asociaţii ce se produc în mintea sa, pe baza unui bogat fond de credinţe şi practici străvechi, duc la amplificarea sentimentului de frică. În „tăcerea pustie" „ca piatra", „umbrele ciudate ale brazilor răstignite pe pămînt" îi apar eroului „ca nişte gheare cumplite" întinse spre el şi gata să-l prindă; aceasta pentru că, după credinţa populară, „diavolul se face umbră de copac şi dacă îl calci te prinde"; ecoul propriilor strigăte îi apare moţului drept glas al Mumei pădurii etc., iar „mogîldeaţa" care îşi schimbă mereu proporţiile îl ademeneşte cu glas tainic, ducîndu-l în cele din urmă într-o încăpere stranie „plină de copii mici de ţîţă" dintre care i se dă şi lui unul, cel pe care îl poartă acum cu el. Nu se cunosc amănuntele reţinute de **P.D.** din povestirea moţului. El a amplificat cu siguranţă elementele folclorice, mai ales pe cele de ordin mitic şi magic, al căror bun cunoscător era, îmbogăţind astfel fondul folcloric al nuvelei. Prin aceste elemente, dar mai ales prin modul cum le-a organizat, adecvîndu-le cerinţelor operei artistice, precum şi prin stilul şi mesajul creaţiei, *Copil schimbat* devine o operă profund originală şi de valoare clasică. Însuşi fantasticul ei, realizat cu ajutorul unui bogat arsenal folcloric, diferă substanţial de fantasticul basmelor. „Muma pădurii" şi „zmeul" din nuvela lui **P.D.** nu descind din lumea basmului, iar „diavolul", care e aici un personaj aparţinător mai degrabă demonologiei creştine decît celei tradiţionale populare (el poate fi combătut cu ajutorul epistolei căzute din cer a Maicii Domnului, cu semnul crucii...) e zugrăvit asemenea strigoilor. Eroul povestirii nu are nimic comun cu cel al basmului, nici ca finalitate a eforturilor sale şi nici a atitudinii voinicеşti; dimpotrivă, el e dominat de spaimă şi neputinţă. În sfîrşit, spre deosebire de basm, în nuvela lui **P. D.** deznodămîntul e tragic, eroul fiind înfrînt. Fantasticul din *Copil schimbat* e hrănit din alte zone ale străvechii noastre mitologii, şi mai ales din credinţe şi practici magice, care — se ştie — pentru ţăranii de odinioară nu aveau un caracter fantastic. Natura lui se dezvăluie pregnant în episodul final al nuvelei: înfrînt, dar călit totodată în flacăra tragicei şi înspăimîntătoarei lui întîmplări, eroul a ajuns un iniţiat în tainele magiei, un vrăjitor. Cel ce, sub ameninţarea „diavolului" a trăit sentimentul fricii ajunse la paroxism, s-a eliberat cu totul de frică; de acum înainte îl va stăpîni el pe diavol: „Aş vrea să-l întîlnesc odată, să-l opresc şi să-l întreb unde mi-i copilul/.../ L-aş ţine în loc pînă ar veni lumina zorilor, să-i topească

Scanned with OKEN Scanner

oasele, şi-aş chema cocoşii negri din nouă sate, să-i bea ochii." Finalul acesta, care la prima vedere ar putea fi raportat, prin simetrie, happy-endului basmelor, vine în fond să adîncească şi mai mult caracterul prin excelenţă tragic al nuvelei şi, implicit, sentimentul de compasiune al cititorului pentru eroul lui **P. D.** Pe cît de redusă ca dimensiuni, pe atît de bogată în modalităţi şi procedee artistice, toate subordonate compoziţional ţelului propus de acest prozator înzestrat, *Copil schimbat* este una din cele mai prestigioase nuvele fantastice româneşti. Tradusă în cîteva limbi străine (franceză, germană, portugheză, maghiară), ea stă alături de creaţiile reprezentative ale genului din literatura universală.

EDIŢII: *Urcan bătrînul.* Nuvele, Bucureşti, 1938; Cluj, 1987; *Scrieri alese.* Ediţie îngrijită şi prefaţă cu o *Introducere în lectura lui Pavel Dan* de Florian Potra, Bucureşti, 1956; *Scrieri,* Bucureşti, 1965; *Schiţe şi nuvele,* Bucureşti, 1985; *Urcan bătrînul,* cu un studiu introductiv de S. P. Dan, Cluj, 1987.

REFERINŢE CRITICE: Monica Lazăr, *Pavel Dan,* Bucureşti, 1967; I. Vlad, *Pavel Dan, zborul frînt al unui destin,* Cluj, 1986; D. Pop, în „Limbă şi literatură", vol. XV, Bucureşti, 1987.

D.P.

CORABIA LUI SEBASTIAN — Volum de versuri şi note de jurnal de A. E. Baconsky, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1978. Scris în anii 1972-1973, în timpul unui sejur în, pe atunci, Berlinul de Vest. Apărut postum, la un an după moartea scriitorului.

Situat, şi prin data scrierii, şi prin viziune, în imediata apropiere de *Cadavre în vid* (1968), *Corabia lui Sebastian* adaugă încă o secvenţă momentului de cotitură, de radicalizare a atitudinilor lirice anunţat de cartea precedentă, în sensul depăşirii stării de melancolică şi calmă reverie, cu evaziuni „nordice" sau evocînd (şi invocînd) peisaje şi evenimente ale locului într-un discurs ceremonios, ritualic, de o studiată solemnitate. Rupînd acest echilibru, *Cadavre în vid* înlocuia măştile „pelerinului" visător în veşnică „derivă" a imaginaţiei, însă regăsindu-şi mereu stabilitatea în sentimentul unei solidarităţi comunitare, cu ceremonialul grotesc al unei lumi în esenţă alterate, în care se puteau citi, abia disimulate, ecouri ale realităţii imediate, constrîngătoare şi profund alienante, a regimului dictatorial, dominate de sloganuri: „Doamne al visului, sîngele nu mai are venin — ghilotina/ decapitează cadavre,/ un NU, poate un NU/ ar mai fi de rostit/ în această biserică goală/ unde predică fărăncetare/ o bandă de magnetofon". Sub zodia acestei negaţii se situează şi „poeziile şi antipoeziile" din *Corabia lui Sebastian.* Nouă e aici alternanţa „realului" cu „imaginarul" poetic, a faptului trăit cu proiecţia lui simbolică; planuri ce tind spre convergenţă, căci notaţia de „jurnal de bord" apare puternic stilizată, evenimentul databil devenind irealhalucinant, apropiindu-se de limita ficţiunii. Imaginea „Occidentului în miniatură", oferită de un cartier berlinez, e aceea a unui *univers în travesti*: „Călugării budişti sînt tineri americani din Oklahoma. Şi cei doi poliţişti germani de curînd convertiţi. Cu tigrul lor împăiat... N-aş putea să vă spun unde e *Big Apple*, le răspund ciobanilor tineri cu lungi sarici de oaie. Cînd deodată văd pe un ecran chipul meu răsturnat. În timp ce alături zbiară Bob Dylan. Nu. Nu e el. E un produs nou. Senzaţie de tangaj". Metafora „corabiei nebunilor" e astfel amorsată — şi ceea ce va urma va fi o permanentă confirmare a acestei prime stări de contrarietate: *lectură a realului ca ficţiune.* Aproape fără excepţie, filele jurnalului reţin evenimente trecute prin filtrul spectacularului livresc, de inspiraţie expresionistă, trimiţînd spre viziunile sumbru groteşti ale spaţiului citadin din lirica unor Stadler, Heym sau G. Benn. Pe teren românesc, poetul pare a prelungi, în decorul civilizaţiei de consum, un filon liric blagian: versuri precum cele din *Cuvîntul din urmă* (*În marea trecere*) ar putea sta ca motto al cărţii baconskyene: „Arendaş al stelelor/ străvechile zodii mi le-am pierdut./ Viaţa cu sînge şi cu poveşti/ din mîini mi-a scăpat"... Romantica „derivă" asumată în poemele de pînă la *Cadavre în vid* îşi oferă încă o replică aici, în spectacolul debusolării generale a spiritelor („nimenea nu mai ştie al cui/ e capul pe care îl poartă"). Oglinzile unui individualism exacerbat reflectă mai întotdeauna chipuri sumbre, apariţii fantomatice, de coşmar: „şi luna roşie vesteşte un anotimp zbuciumat/ chemări confuze bîntuie strada.../ absurdul,/ monotonia, pustiul... pedeapsa pluteşte în aer..." Uneori apocalipsa construită de poet e fastuoasă, gesticulaţia

Scanned with OKEN Scanner

capătă un aer de ritual sumbru, într-un decor nu mai puţin stilizat, variantă a mai vechii înclinaţii estetizante: „Noapte şi ochii bisericii ard/ în albastru şi totul e plin de stafii", „Torţele ard şi mulţimile trec în convoi/ şi ochii de aur îşi strîng pleoapele negre"... Obsesia majoră a cărţii e însă aceea a reificării, a unui univers în care „produsele încep să gîndească mai repede decît cei care le fac", în care „cîntecul lucrurilor nu-l mai cunoaştem". „Antipoezia" înseamnă atunci, pentru încă o dată romanticul **B.**, un discurs „căzut" din tiparele sale originare, cosmice, în condiţia de reflex mecanic al „armoniilor dislocate", a artificialului şi reziduului. Pe un asemenea sentiment se întemeiază o „ars poetica" stigmatizînd „poeme(le) sortite consumului purtînd seria/ anul şi marca, poeme(le) perfect funcţionale/ care nu se citesc, ci se consumă cotidian". Imaginea cărţii (şi a poeziei) ca un obiect ce se descompune e prezentă laitmotivic — de la simbolicul abandon al unui volum de Marcuse sub zăpada şi ploaia ce îl alterează, pînă la „îmbolnăvirea" unei luxoase ediţii de avangardă în depozitul unei edituri şi de la aluzia la „excelentul dermatolog (care) introdusese în microscop o bucată din hîrtia unei reviste literare şi studia o eczemă necunoscută", la definiţia deloc îngăduitoare a frazeologiei cotidiene („gunoi verbal de imprimat pe epiderma/ de hîrtie a veacului") ori la halucinanta deformare a chipului pur al poemului — „versuri hidoase/ ca nişte păsări cu dinţi". În întregul său, *Corabia...* alcătuieşte un panopticum grotesc, populat cu manechine angoasante, spaţiu coşmaresc unde îşi dau întîlnire proiecţiile unei lumi definitiv alienate. Judecînd după direcţia indicată de *Cadavre în vid*, se poate crede că în noua carte poetul recurge, în mare măsură, la un „travesti", transferîndu-şi inconfortul spiritual generat de realităţile româneşti ale momentului în spaţiul unui alt tip de alienare, provocat de „civilizaţia de consum". O pagină a cărţii pare a sugera o astfel de deplasare: „Cred că poeţii spun soarta fiecărui popor. îi spun viaţa şi moartea. Chiar atunci cînd vorbesc despre lucruri îndepărtate, despre zodii străine. Ei sînt graiul lor primordial. Celălalt grai, pe care istoria nu-l poate corupe... Cîntecul nu dă măsura adevărată a lucrurilor. El e replica lui virtuală şi imposibilă... Poate că ar trebui şi eu să nu mai cred în limbaj. Am făcut tot posibilul, însă n-am reuşit". *Corabia lui Sebastian* stă sub regimul acestei ambiguităţi, care e şi a unui tip de sensibilitate adus în stare de criză; căci un poet de substanţă neoromantică apare profund tulburat de provocările istoriei şi civilizaţiei de ultimă oră, care-i pun sub semnul întrebării certitudinile. Formula compozită a volumului — între jurnal şi poem — exprimă sugestiv această „deplasare a liniilor", cu un anumit exces, totuşi, al „comentariului" exterior viziunii, apărînd uneori în chip prea explicit la suprafaţa textului.

EDIŢII: *Fluxul memoriei*, ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de Mircea Braga, Bucureşti, 1987; *Scrieri, I — poezii*, Ed. Îngrijită, note, cronologie şi bibliografie de Pavel Ţugui, Studiu introductiv de Mircea Martin, Bucureşti, 1990.

REFERINŢE CRITICE: Alex. Ştefănescu, *Între da şi nu*, 1982; E. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; I. Pop, *Lecturi fragmentare*, 1983; Gh. Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiş*, 1989.

I.P.

CORĂBII CU CENUŞĂ — Ciclu de poezii de Lucian Blaga, scris după apariţia volumului *Nebănuitele trepte* (1943) şi definitivat, în anii 1959-1960. Cu excepţia poemelor *Răsunet în noapte, Zi de septembrie, Brînduşile, Oedip în faţa sfinxului, Scoici, Părinţii, Cînele din Pompei,* toate celelalte poezii au fost publicate postum, mai întîi în volumul 2 al ediţiei de *Opere,* Bucureşti, 1974, îngrijită de fiica poetului, Dorli Blaga.

Acest ciclu duce mai departe sentimentul acceptării senine, dar grave, a vieţii din *Nebănuitele trepte*, spre o nouă etapă a viziunii. El începe cu o recunoaştere a esenţialei identităţi cu sine a poeziei dintotdeauna: „Poeţii, toţi poeţii sunt/ Un singur, ne-mpărţit, neîntrerupt popor" (*Poeţii).* Slujind „un grai pierdut de mult", ei exprimă inexprimabilul ca dat originar şi absolut. De aceea, „vorbind, sînt muţi"; sînt uniţi nu prin ceea ce rostesc, ci prin ceea ce rămîne nespus, iar tăcerea lor este cea a naturii, o tăcere a seminţelor, care justifică deopotrivă viaţa şi moartea. Un destin superior regizează lumea şi frumuseţea ei: „Cît de frumoasă-i lumea/ şi dincolo de termen!/ Încredinţate-s sorţii/

Scanned with OKEN Scanner

Puterile în germeni" *(Toamnă de cristal).* „Conversiunile în aur" ale peisajului urban autumnal, „țevile de orgă" ale furnalelor și „fumurile albe, drepte ajungînd la cer" atestă înscrierea „marii treceri de altă dată" într-un model originar, statornic, sugerînd, dincolo de „declinuri", conservarea valorilor existențiale majore: „E mărturie-aceasta/ că cineva mai mare/ salvează prin declinuri/ secretele tipare". Ca în poemul *Schimbarea zodiei,* din volumul apărut în 1943, în care subiectul liric trăia sentimentul unei profunde reînnoiri a ființei și a lumii („ca unui orb vindecat/ lumea-n lumină mi s-a lărgit"), anotimpul vîrstei tîrzii e văzut sub semnul aceleiași lumini regeneratoare: „Lumina ce largă e!/ Albastrul ce crud!/ Unei noi creșteri, văratice-n toamnă, se pare/ c-am fi hărăziți și aleși" *(Zi de septembrie).* Într-o originală reconsiderare a mitului odiseic, un alt poem, *Ulise* (dintre marile reușite ale ciclului), vorbește despre aceeași, în fond, regăsire de sine a ființei în fața absolutului și a eternității, după ce ultimele evenimente din *Odiseea* s-au consumat: lui Ulise al lui **B.** i se dezvăluie, paradoxal, o lume a începutului, o realitate fără hotar și de totdeauna. După ce pețitorii au fost uciși, singură marea se oferă, nemăsurată și atotputernică, contemplației, dincolo de orice faptă și ființă umană; nici răzbunarea, nici viclenia nu-și mai au locul într-un spațiu unde individualul se confundă cu universalul: în fața mării care „se-ntinde... clară/ pe-un prund de oseminte", privirea contemplatorului devine pură și fără obiect, asemenea apei spre care se deschide, orice întrebare e refuzată, pînă și cuvintele sînt abolite. Ceva continuă, totuși, reintroducînd timpul în peisajul primordial: la început, doar catargul care putrezește, deschizînd o perspectivă a devenirii întru moarte și neant, apoi șerpii care brăzdează marea dîndu-i o dinamică unică, — apariții emblematice de divinități tutelare, sugerînd o potențialitate ascunsă, superioară; iar în zumzetul muzical al roiului de albine se strecoară presentimentul (reluat dintr –o poezie din *Nebănuitele trepte)* că ceva urmează să se nască; tărîmul de dincolo de om nu este numai unul al morții atîta timp cît frumusețea și moartea concurează întru creație: „Dar pe liman ce bine-i/ să stăm în necuvînt — / și, fără de--amintire/ și ca de sub pămînt,/ s-auzi în ce tăcere/ cu zumzete de roi,/ frumusețea și cu moartea/ lucrează peste noi". Sentimentul trecerii, al stingerii, care conferă multor poeme ale ciclului culoarea elegiacă, își atenuează, în general, dramatismul, fiind cumva compensat și echilibrat de gîndul reintegrării în „ciclul elementelor" *(Glas de seară),* al regăsirii Totului cosmic, al depășirii condiției de fragment a eului prin contopirea cu întregul lumii, echivalat, încă o dată, cu „necuvîntul", cu tăcerea originară și, numai aparent paradoxal, cu cîntecul atotcuprinzător: „Plăcut e somnul lîngă o apă ce curge,/ lîngă apa ce vede totul, dar amintiri nu are./ Plăcut e somnul în care/ uiți de tine ca de-un cuvînt *(Cîntecul somnului).* Însuși cîntecul poeziei își întemeiază armonia vie și durabilă pe „destrămarea cîntărețului, cum ne spune poemul *Unde un cîntec este,* care preia o sugestie rilkeană: „Un zeu de cîntă, cum sentîmplă cîțeodat',/ n-atinge doar cu degetele-o liră./ El își destramă-n vînt ființa toată/.../ Dar cel ce-ascultă dobîndește viu contur..." Un „triumf al vieții/ asupra morții și ceții" este și recuperarea mitologicei iubite orfice în lumea lăuntrică a poetului și deci în versul său, chemat să-i eternizeze amintirea: „În întunericul meu locuiești/ de-atunci ca o stea în fîntînă./ Cînd nicăieri nu mai ești/ ești în mine. Ești, iată, Aducere-Aminte..." Pesimismul și solipsismul au dispărut din aceste poeme, eul liric găsindu-și sensul în descoperirea adevărurilor simple ale realului. „Tablele legii" (titlu de poem) se regăsesc în gesturile obișnuite – și e suficient ca eul să se deschidă spre lume pentru a-i trăi și înțelege frumusețea: „Mă deschid cerului/ De aici și pînă departe./ Orice gînd, altul mă ocolește./ Numai un vînt, care nu citește,/ Numai vîntul mă răsfoiește/ Ca pe o carte" *(Vară în jurul cetății).* A fi între lucruri rămîne un mod fundamental al existenței iar pierderea de sine nu înseamnă, încă o dată, altceva decît pierderea solitudinii și a „numelui" care este semnul ei, pentru a se reîntîlni cu Totalitatea: „Dacă m-aș pierde în toate/ și aș rămîne fără nume/ Așa ca o pană căzută din zbor/ din aripa pajurei,/ N-aș mai fi singur pe lume" (*Dacă m-aș pierde).* Dominat de afirmarea consonanței dintre eu și univers, acest ciclu liric contrazice momentul biografic și istoric nefast în care a fost scris, constituind, în schimb, dialogul

Scanned with OKEN Scanner

profund cu propria operă a poetului şi îmbogăţind-o cu un nou segment reprezentativ.

EDIŢII: *Opere*, vol. II. Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, 1984; *Opera poetică*. Cuvînt înainte de E. Simion. Prefaţă de G. Gană. Ediţie îngrijită de G. Gană şi Dorli Blaga, Bucureşti, 1995.

REFERINŢE CRITICE: P. Cornea, în „Manuscriptum", 16, nr. 1, 1985; I. Pop, în „Limbă şi literatură", vol. III, 1985; P. Dugneanu, în „Luceafărul", 28, nr. 29, 20 iulie 1985; G. Gană, în „Contemporanul", 80, nr. 8 august 1985; P. Nicolau, în „Analele Universităţii Bucureşti", „Limbă şi literatură", 34, 1985.

C.C.

CORN DE VÎNĂTOARE — Volum de nuvele de Alexandru Ivasiuc. Apărut în 1972, el reuneşte două nuvele; cea dintîi (nuvela titulară) a fost publicată iniţial în „Luceafărul" nr. 16 din 1971. Cea de a doua (*O altă vedere*) a apărut mai întîi în „Viaţa Românească" nr. 12, decembrie 1968.

Corn de vînătoare marchează o foarte interesantă (dar, altminteri, lipsită de consecinţe) schimbare de registru în creaţia literară a lui **Al. I.**; reputatul romancier se exersează aici într-un gen (nuvela) şi într-o tematică (istorică) mai puţin familiare şi la care, de altfel, nici nu se va mai reîntoarce, după aceea. Deşi întrucîtva atipică, proza aceasta nu se împărtăşeşte totuşi mai puţin din obsesiile atît de specifice ale literaturii lui **Al. I.** Nuvela titulară — de dimensiuni ceva mai reduse — este o fantezie medievală, avîndu-l drept protagonist pe Mihai, „nobil ereditar de Giuleşti". Ca şi în romanul *Interval* (episodul despre Anastasie Crimca), scriitorul ne oferă aici o spectaculoasă biografie de aventurier; Mihai este descendentul unei familii de nobili valahi, din ţinuturile de nord ale ţării. Spirit atins de o nelinişte fără leac, Mihai îşi începe cariera prin hotărîrea de a se dedica vieţii monahale. Intră, aşadar, într-o mănăstire dominicană şi ia cunoştinţă de „viaţa severă, monahală, cu regulile ei de fier". În scurt timp, are să îşi schimbe însă credinţa şi devine „un abil predicator al reformei". În cele din urmă, Mihai părăseşte cu totul orice eclezie şi se reîntoarce la viaţa lumească, atras mai cu seamă de rafinamentele luptelor politice: „Fostul părinte Dominic deveni dar emisar secret, ajutor al cancelariilor puternice, mai apoi sfetnic de taină al unor principi mai mărunţi". Nuvela va da dezvoltare mai ales unui episod al acestei agitate biografii: Mihai de Giuleşti ajunge să se reîntoarcă în locurile natale, fiind, acum, „comite de Doboca, castelan de Hust" şi păstrîndu-şi „titlul de cancelar al coroanei". Preocupat de a consolida noua dinastie, Mihai pune la cale o vînătoare, la care invită nobili de seamă din ţinut; înscenînd un accident, el reuşeşte astfel să-i elimine pe doi dintre cei mai temuţi adversari politici. O nuvelă cu subiect istoric este şi *O altă vedere*, o rescriere, de fapt, a unui episod din romanul *Interval*. Dacă, în *Corn de vînătoare*, scriitorul era atras de biografia epică a unui aventurier, în *O altă vedere*, el se apleacă asupra biografiei unui luptător ardelean pentru drepturile românilor, de la sfîrşitul veacului trecut: avocatul T(eodor) M(ilan). Închis de autorităţi, pentru convingerile sale politice, T. M. va petrece ani lungi şi grei în temniţa de la Seghedin. Prietenii, dar mai cu seamă membrii familiei, luptă prin diferite mijloace pentru a obţine punerea lui în libertate; sînt conturate astfel biografii ale unor personaje din planul al doilea al naraţiunii (soţia lui T. M., Rozalia, şi fiica acestuia, Ileanca), demne de interes. Reîntors în sînul familiei, dar cu sănătatea măcinată, T. M. se va stinge în scurtă vreme, lăsînd o amintire neştearsă despre un martir neînfricat al neamului. Singură fiica lui T. M. bănuieşte însă anumite năruiri şi reaşezări lăuntrice, nu îndeajuns de limpezite nici pentru T. M. Însuşi, lăsînd ca viaţa lui să se sfîrşească într-o dureroasă nedumerire. În ciuda impresiei de eterogenitate, există totuşi — la un nivel al semnificaţiilor simbolice — numeroase puncte de legătură între cele două nuvele; ceea ce le caracterizează, deopotrivă, este o problematică a „radicalităţii", sub semnul căreia pare să se fi aşezat, statornic, gîndirea scriitorului. Spiritul „radical" este, în concepţia lui **Al. I.**, o chemare spre simplitate care să revigoreze şi să reîmprospăteze semnificaţia pierdută a lucrurilor; spiritul „radical" este acela care pune iarăşi pe om în raporturi directe, originare, cu lumea. Aceasta este de fapt şi tentativa pe care şi-o propun eroii celor două nuvele; Teodor Milan, de pildă, surprinde o gravă şi tot mai accentuată inadvertenţă între „semn" şi „realitate". Aflîndu-se în închisoare,

Scanned with OKEN Scanner

acest altădată strălucit orator are o neașteptată revelație, în urma căreia rămîne cu o adîncă neîncredere în cuvinte: „înțelese cît de palide erau și cuvintele (...). Scrisul îi apăru un act gratuit, o mișcare cînd circulară, cînd lineară, deasupra coalei, care avea prea puțin în comun cu țipătul ce continua să umple clădirea". Amintindu-și de strălucitele lui discursuri (care pe vremuri i se păruseră încărcate de un sens viu), T. M. se clatină: din noua perspectivă, pe care a dobîndit-o, el are impresia că „denumirile erau foarte depărtate de lucruri", că „pretutindeni răsăreau vorbele fără acoperire". Spirit „radical", fostul tribun încercă (fără succes, totuși) să recondiționeze cuvintele atît de uzate, de care trebuia să se folosească, rememorîndu-și lucrurile și realitățile înseși denumite de acestea: „plimbîndu-se prin celulă, întindea uneori mîna, ca și cum ar fi vrut să simtă sub degete părul aspru de pe grumajii cailor mărunți, de munte, reprezentînd Maramureșul". În nuvela *Corn de vînătoare,* spiritul „radical" are de asemenea de recuperat o realitate, pe care eroul a pierdut-o din vedere nu atît printr-un refugiu în „semne", în cuvinte (precum oratorul T. M.), ci prin refugiul în „sistem", în mecanismele unei ierarhii sociale. Spiritul „radical" în această nuvelă este tînărul Mihai, nobil ereditar de Giulești; ceea ce-și propune el este să trăiască „în afara" sistemului, ascultînd de o relație imediată cu realitatea. Speră că o evadare ar fi cu putință în lumea monahală, adică într-un spațiu al credinței vii; dar, curînd, descoperă că s-a înșelat, că — și aici — puterea aparține tot sistemului: „Viața severă, monahală, cu regulile ei de fier îi amintea aproape ritmul sigur al mișcării turmelor și al schimbării anotimpurilor. Viața oamenilor în străvechea instituție a bisericii se asemăna naturii, oamenii trudind și suferind să se șteargă așa cum se știu șterge pomii în pădure și ierburile pe cîmp". Pînă la urmă, dorința de putere a lui Mihai nu are atîta tărie încît să nesocotească și să eludeze sistemul, să se realizeze „în afara" acestuia; eroul devine cancelar al coroanei și luptă pentru o consolidare a ierarhiilor feudale, pentru ca „ordinea să fie instaurată definitiv în principat". Mihai mai cunoaște însă fugare momente cînd iese victorios nu datorită sistemului, ci prin el însuși, ca, de pildă, în clipa scurtă cînd — în timpul celei de a doua vînători — rămîne expus, în fața posibilității unei rebeliuni a nobilimii: „Era o nespusă plăcere în gustul sărat al fricii pe care-l simțea din nou pe limbă, era din nou *el,* cel ce nu se numea „pe sine, împotriva tuturor celorlalți, conștient că este el pînă la ultimul mădular. Voință și hotărîre, imbold la acțiune iute. Ca să fie, trebuie acum cu adevărat, nu prin titlurile sale, să fie deasupra tuturor, pentru că numai deasupra se poate supraviețui". Prin concizie și sugestivitate, cele două nuvele ce alcătuiesc volumul *Corn de vînătoare* se înscriu printre cele mai notabile reușite ale genului, în literatura română contemporană.

EDIȚII: *Corn de vînătoare,* nuvele, Cluj, 1972; *Corn de vînătoare,* în *Nuvela și povestirea românească în deceniul opt.* Antologie, introducere și aparat critic de Cornel Regman, București, 1983; ed. a III-a, 1991.

REFERINȚE CRITICE: Al. Andriescu, *Relief contemporan,* 1974; V. Ardeleanu, *Opinii,* 1975; *Alexandru Ivasiuc interpretat de...,* 1980; I. Vitner, *Alexandru Ivasiuc — înfruntarea contrariilor,* 1980; M. Tomuș, *Mișcarea literară,* 1981.

L.P.

CRAII DE CURTEA-VECHE — Roman de Mateiu I. Caragiale. Publicat în revista „Gîndirea", anul VI, nr. 2, 1926 — anul VIII, nr. 10, 1928. Apărut în volum la București, Editura „Cartea Românească", 1929. Așa cum reiese din carnetele și jurnalul scriitorului, opera — „concepută mai întîi nebulos" încă din 1910 — „A rămas pînă la deznădejde vreme îndelungată pe șantier, adesea întreruptă, dar niciodată părăsită". Astfel, partea I *(Întîmpinarea crailor)* a fost scrisă între 1916-1919; partea a II-a *(Cele trei hagialîcuri)* între 1918-1921; partea a III-a *(Spovedanii)* între 1922-1926 și, în fine, partea a IV-a *(Asfințitul crailor)* în 1927. La un asemenea scriitor, torturat de sterilitate și de o conștiință artistică exacerbată, finalizarea romanului a însemnat un triumf conștient asupra dificilei sale naturi de creator: „De aspra alboare și obositoarea obsesie pe care opera nu mi le-a cruțat nu-i port pică: este cu adevărat magnifică".

Romanul *Craii de Curtea-Veche* reprezintă, conform formulării lui Perpessicius, crîmpeie dintr-o „cronică din viața de noapte a

Scanned with OKEN Scanner

Bucureştilor din preajma anului 1910", în care sînt evocate destinele unor „peripateticieni ai boemei" şi, mai ales, ale unor „poeţi ai viciului" ce simbolizează „descendenţa pervertită, cu toate că rafinată, a unui trecut prăvălit în propria-i cenuşă". G. Călinescu îi reproşează lui **M. C.** „metoda monografică" prin care personajele intră în scenă cu „calificative date de autor". Observaţia este exactă, deşi nuanţată îşi schimbă sensul: nu e vorba despre un autor ce-şi comentează opera din afară, ci de un scriitor-personaj (sub care, prin divulgarea cîtorva informaţii esenţiale, se demască însuşi **M. C.**), aflat mereu la nivelul celorlalte personaje şi în căutarea lor: „Sunt fiinţe cari prin cîte ceva, uneori fără a şti ce anume, deşteaptă în noi o vie curiozitate, aţîţîndu-ne închipuirea să făurească asupră-le *mici romane* (s.n.)". De aceea, el îşi implică, nu fără pericol, propriul destin într-altul, după cum mărturiseşte în roman, făcînd aluzie la întîmplările din *Remember:* „M-am mustrat pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea fiinţe; nu destul de scump era s-o plătesc în pătania cu sir Aubrey de Vere?". De altfel, avînd conştiinţa de personaj potenţial, Pirgu se simte îndreptăţit să admonesteze pe posibilul scriitor care e naratorul, dîndu-i sfaturi ce nu admit replica: „Se vorbea astăzi, înainte să vii, că te-ai apucat să scrii un *roman de moravuri bucureştene* (s. n.) şi m-am ţinut să nu pufnesc de rîs. Ba nu, zău; dumneata şi moravuri bucureştene. Chinezeşti poate, pentru că în chestia asta eşti chinez; mergi undeva, vezi pe cineva?... Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea cîte subiecte ai găsi, ce tipuri". Subiectele la care face Pirgu aluzie sînt, evident, „adevăraţii Arnoteni", iar scriitorul-personaj este, pînă la urmă, *silit* să le accepte şi, nu întîmplător, acestea vor prilejui cristalizarea celor mai epice secvenţe din roman. Un alt aspect de carte ce se face pe măsură ce se scrie se conturează atunci cînd Paşadia — savurînd apelativul „Crailor... Crai de Curtea-Veche", cu care îi întîmpină Pena Corcoduşa pe cei patru noctambuli la ieşirea lor din birtul din Covaci — remarcă visător: „Ar fi minunat titlu pentru o carte". Şi nu s-a înşelat: autorul, receptiv, a reţinut şi această sugestie. Respectiva „locuţiune bucureşteană" (cum denumeşte Ionescu Sion, în *Istoria Bucureştilor,* expresia „craii de Curtea-Veche") a apărut, se pare, în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, definindu-i pe declasaţii societăţii care îşi aflaseră adăpostul în ruinele vechii Curţi domneşti. Astfel, după *Dicţionarul limbii române* (1914), cuvîntul „crai" (provenit din sintagma „craii de Curtea-Veche") era folosit cu înţelesul de „haimana, om chefliu, berbant, dezmăţat, desfrînat, libertin, om fără căpătîi" (în acest sens s-ar putea spune că Pirgu — măscăriciul grupului format de Paşadia, Pantazi şi narator — este cel de-al patrulea crai al cărţii). Apelativul, ca titlu al romanului, suportă, bineînţeles, o transcendere la **M. C.**, infuzîndu-i-se ambiguitate şi polivalenţă semantică; Paşadia, Pantazi şi naratorul — în faţa cărora se desfăşoară mereu „trîmba de vedenii" a trecutului — nu trăiesc atît „în viaţa care se vieţuieşte", cît „în aceea care se visează", efectuînd o mişcare regresivă prin care îşi află adăpostul în ruinele „veacurilor apuse" şi, în special, în ale aceluia „scump nouă şi nostalgic între toate, care fu al optsprezecelea"; simbolic vorbind, cei trei crai, „înveşmîntaţi, împanglicaţi" şi „împănoşaţi numai în aur şi verde, verde şi aur", vieţuiesc, de fapt, în „curtea veche" a trecutului, iar nu în „curtea nouă" a prezentului. Totodată, în cazul lor, sensul prim al cuvîntului, acela de „rege", se combină cu cel de „răzvrătit", de „rebel" (altă conotaţie ce o avea, odinioară, cuvîntul), căpătînd o semnificaţie balzaciană, craii fiind trei dintre cei „treisprezece regi necunoscuţi" ai lumii, care trăiesc conform altor legi decît oamenii de rînd. Similitudini frapante există, de altfel, între romanul matein şi prefaţa lui Balzac la *Histoire des Treize:* craii, cu numele lor false, mascîndu-le pe cele reale, reprezintă şi ei nişte „bărbaţi de elită", cruzi şi reci, „assez forts pour se mettre au dessus de toutes les lois", avînd „un secret de haine en face des hommes" şi viclenia de a urzi o răzbunare neaşteptată împotriva unei societăţi meschine. În prelungirea acestei sugestii, e semnificativă trăirea cu două feţe (specifică manierismului european, atît spiritual, cît şi literar), care structurează întreaga viziune a *Crailor de Curtea-Veche.* Paşadia trăieşte alternativ două vieţi, în asceză, ca şi în „odioasa, imunda Boemă"; sub răceala lui astrală, luciferică, zvîcneşte patimă înfrînată şi nelinişte chinuitoare. Aceeaşi „fire bîntuită de învrăj-

Scanned with OKEN Scanner

bire" se regăseşte şi la Pantazi, care, cufundat într-o atmosferă închegată de grele miresme, mărturiseşte o „groază de ferestrele deschise" stranie la corăbierul împătimit, obişnuit cu aerul marin (pe blazonul său stă înscrisă „lebăda de argint", simbol al navigatorului). De o nobilă seninătate, grațios, de o sensibilitate morbidă, apărată în „vătuita locuință" („cu lumînările pe cari le găseam aprinse, în cele două candelabre de argint cu cîte cinci ramuri, oricînd am fi venit", creînd, ca în cazul lui De Quincey şi Proust, cadrul perfect închis în care reveria se poate desfăşura nestînjenită), Pantazi, visătorul, îşi arată brusc şi celălalt chip, rece, practic, insensibil. Contemplînd lupta continuă dintre geniul său bun şi cel rău, Paşadia îşi dezvăluie „neîmpăcarea" cu sine, precum şi paradoxala senzație de stagnare spirituală („pot zice, fără a face stil, că nu trăiesc"); la fel, Pantazi cel fără vîrstă, confesîndu-se, observă că „pînă la moarte voi rămîne acelaşi". Producerea nesfîrşită de stupoare constituie, în spirit anti-clasic, manierist, intenția secretă a operei. Cozeria lui Paşadia, de pildă, „uimea, răpea, fermeca"; tot el, dandy de o sumbră noblețe — avîndu-şi surprinzătorul model în Athos, celebrul muşchetar al lui Alexandre Dumas — este un *stoic* (în sensul consfințit de Barbey d'Aurevilly în studiul său despre dandism), fără „nici o milă sau îngăduială pentru slăbiciunile omeneşti", cu o asemenea artă a ostentației, încît şi Pantazi, alt dandy, îl priveşte „mut de uimire". Ființe cu două fețe, craii sînt, tot în mod manierist, înlocuibili unul prin celălalt; ambianța lor intimă e revelatoare: călătorul visător viețuieşte în două camere greoi mobilate, pline de o somptuozitate de abanos şi mahon, mai potrivite deci lui Paşadia cel „țeapăn şi grav"; la acesta din urmă, sufletul său „umbros şi vechi" se odihneşte într-o încăpere în stil rococo, tapetată în mătase, cu poleieli argintii, figurînd jocuri florale, potrivită de fapt lui Pantazi. De altfel, în preajma lor, însăşi ființa naratorului se scindează, el avînd pentru Paşadia „evlavie", pentru Pantazi, „slăbiciune", iar „una porneşte de la cap, cealaltă, de la inimă". Cuplurile, discordante (Paşadia-Pantazi, Paşadia-Pirgu, Pantazi-Wanda, Pena-Serghie, Wanda-Ilinca), produc continuu stupefacție, dar şi fiecare membru al ecuației, luat în sine, este contradictoriu. La Pirgu, de pildă, natură demonic-trivială, există un dezacord între simțuri şi intelect, căci, deşi distinge feminitățile demne de a servi de „izvod de frumusețe", îi plac doar cele la care nu află nimic „vetust şi pur". De o „veselie străină de felul lui", alteori „mult trist", lucru iarăşi străin felului său de a fi, Pirgu uimeşte printr-o ostentație parodică, negativă, dacă o raportăm la aceea a crailor: vorbeşte o franceză împănată de măscări autohtone, se lansează în galanterii zgomotoase şi impertinente, mimează caricatural o respectabilitate boierească, după cum el, căruia îi plac localurile dubioase şi gastronomia de mahala, ia cîte un aperitiv cu vinuri fine şi țigări scumpe, afişînd o impasibilitate comică savuros jucată. Wanda, a cărei blîndețe nevinovată produce sfială, este doar o prostituată; Ilinca, aristocrata castă, de o răceală fadă, are „aprinderi ale simțurilor, groaznice", biata ei carne se chinuie „sfîrîind de dor". Ieşită simptomatic în calea crailor, Pena Corcoduşa (a cărei îndeletnicire era să scalde morții), le pare o „făptură a iadului", dar, revăzută în final, îi suprinde prin zîmbetul extatic şi chipul gingaş. Ochii ei fascinanți, „verzi-tulburi, lături-de-peşte", ca de altfel la mai toate celelalte feminități (Wanda, Mima, Ilinca, Smaranda), sînt indiciul unei anormalități. Verdele este culoarea feminină, cum albastrul, cea obsesiv masculină (Aubrey de Vere sau Pantazi), cu aceeaşi semnificare a singularității şi a contradicției interioare. O adevărată *discordia concors* dezvăluie „adevărații Arnoteni", familie nobilă, dar „calpă mai sus de Brîncoveanu", a căror casă este de un amalgam aberant de „ospătărie şi de han, de tripou, de bordel şi de balamuc". Dintre Arnoteni se detaşează, în primul rînd, Mima, care reprezintă pur şi simplu un Proteu feminin, perpetuu producător de uimire, prin felul în care se metamorfozează magic într-o clipă („Nu-mi venea să cred...", exclamă naratorul uluit). Mima, fata cea mare a Arnotenilor, constituie o ființă emblematică a lumii mateine cu nenumărate fațete şi contraste: era „schimbăcioasă chiar la înfățişare: uneori ruptă de şale, gălbejită, cu ochii tăiați şi stinşi şi numaidecît apoi rumenă şi fragedă, cu buzele umede, cu privirea înrourată, arătînd la fiecare dată alta". Ea este femeia tuturor şi a nimănui, într-un registru şi

Scanned with OKEN Scanner

sacru, şi profan, căci „pînă şi nenorocita sa meteahnă îi da un farmec mai mult, dînsa rămînînd pururi dorită şi niciodată posedată, asemenea acelor aburoase zîne, fiice ale văzduhului şi ale apelor ce nu puteau fi îmbrăţişate de muritori". Există, de altfel, în roman un anume plan de transcendenţă, sugerat, de obicei, prin anamneză. Naratorul şi Pantazi „ar mai fi stat altădată împreună", deşi abia au făcut cunoştinţă; tot pe acesta, naratorul îl iubeşte „înainte de a-l cunoaşte", după cum privirea urmaşului acelor „tîlhari de apă" pare a urmări „amintirea unui vis". Anamneza este însoţită de metempsihoză, Paşadia consolîndu-se că sufletul său tenebros ar mai fi avut şi alte întrupări. Astfel, cele trei hagialîcuri sînt, simultan, călătorii iniţiatice în căutarea esenţelor pierdute, dar şi trepte coborîtoare înlăuntrul decadenţei şi al morţii. Întîiul hagialîc are loc pe tărîmurile unde istoria se confundă cu mitul, la „leagănul civilizaţiilor străvechi", craii voind să priceapă misterul transcendent, să pătrundă în zări tot mai adînci, în căutare de „păduri mai bătrîne", de „guri de rai pierdute", cu ochii aţintiţi mereu spre mare, „neîncătuşata şi neprihănita mare", matcă a vieţii. E o tardivă întoarcere către o natură pervertită, căci călăuza este Pantazi-Thamus, corăbierul ce anunţă moartea Marelui Pan. E deci o natură sacrală degradată, din care „zeităţi de piatră, în veşmînt de muşchi, privesc zîmbind cum vîntul toamnei spulbera troiene ruginii de frunze". În al doilea hagialîc, în secolul bunului plac şi al bunului gust, cînd timpul începe „să se stîrvească", craii — conduşi de Paşadia, locatarul unui Olimp îmbălsămat, cu toată „pastorala lui dulceagă", — fac „încîntătoare popasuri la Hoditz, în Arcadia lui sileziană", deci într-o natură „pe dos", artificială, ce stă sub semnul obstinat al artei. Ultimul hagialîc înseamnă o revelaţie a păcatului şi, în consecinţă, a moralei, călătoria din urmă fiind o ispăşire pentru craii prinşi în „Vicleimul ale cărui păpuşi" Pirgu-diavolul „le arunca una într-alta". E o lume conturată apăsat, strict prin determinante negative, de desfrîu torturant, din zăpuşeala infernală a „chiţimiilor scunde" craii ieşind cu „privirea tulbure a cări groază nimic n-ar putea-o spune". În al treilea hagialîc, al purificării prin impurificare, ei aşteaptă ca exilul lor pămîntesc să ia sfîrşit. Celei mai joase degradări din cel de-al treilea hagialîc îi corespunde transcendenţa vagă din visul final al naratorului, credinţa crailor într-o divinitate care „pentru păcatele noastre are cumpănă deosebită şi înşală la cîntar". Dar sugestiile de ireverenţă şi scepticism sînt la fel de puternice într-o asemenea operă echivocă, ce-şi roteşte necontenit feţele ca o giruetă: în visul naratorului, Pirgu „în port bălţat de măscărici, scălîmbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndaratele, fluturînd o năframă neagră", şi pigmentînd timbrul înalt al redempţiunii cu accente strident-relativizante, după cum craii înşişi, în hagialîcul din urmă, pot părea şi doar nişte excesivi adoratori ai vulgarului zeu Comus. Cum remarcă Mircea Zaciu, **M. C.** — el însuşi personaj echivoc — este „creatorul prin excelenţă al unor personaje echivoce, al unui stil ambiguu, unde vocabula şlefuită la nesfîrşit capătă străluciri şi sensuri contradictorii... Marele farmec al prozei mateine, se ştie, îl constituie poezia secretă a limbii, îmbinare de arhaic şi modern, de element cronicăresc şi argotic, de surprindere a inefabilului, diafanului, muzicalului dimpreună cu abjectul, trivialul, scabrosul. Sub falduriile catifelate ale unui stil poetizat la saturaţie, se ascund temerităţile directe ori aluzive ale unei literaturi permisive". Totodată, aşa cum relevă Tudor Vianu, scriitorul este, în literatura română, cel mai de seamă pictor al acelor „aspecte pe care romanticii le denumeau cu expresia latura nocturnă a naturii". Prelucrînd motive literare lansate de esteţi ca Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam ori Huysmans, dezvăluind, ca şi Caspar David Friedrich, aceeaşi atracţie pentru reveria crepusculară, **M. C.** este ultimul reprezentant important al decadentismului literar european.

EDIŢII: *Craii de Curtea-Veche*, Bucureşti, 1929; *Opere*, ediţie definitivă îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, 1936; *Craii de Curtea-Veche*, cu 14 ilustraţii în culori de G. Tomaziu, 1945; *Craii de Curte-Veche*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius, Bucureşti, 1965; *Opere*, ediţie, studiu introductiv şi note de Barbu Cioculescu, Bucureşti, 1994..

REFERINŢE CRITICE: Perpessicius, *Menţiuni critice*, III, 1936; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, 1938; P. Constantinescu, *Figuri literare*, 1938; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; L. Petrescu, *Realitate şi romanesc*, 1969; M. Zaciu, *Lecturi şi zile*, 1975; M. Muthu, *Literatura română şi sud-*

Scanned with OKEN Scanner

estul european, 1976; Ov. Cotruș, *Opera lui Mateiu Ion Caragiale*, 1977; Cornel Mihai Ionescu, *Palimpseste*, 1979; M. Papahagi, *Eros și utopie*, 1980; V. Lovinescu, *Al patrulea hagialîc*, 1981; Al. George, *Mateiu I. Caragiale*, 1981; *Mateiu Caragiale interpretat de...*, studiu, antologie de Al George, 1985; Ș. Cioculescu, *Caragialiana*, 1987; I. Derdișan, *Mateiu I. Caragiale, carnavalescul și liturgicul operei*, 1997.

I.V.

CREANGA DE AUR — Roman de Mihail Sadoveanu, apărut în 1933, cea „mai enigmatică dintre creațiile sale. A fost trecută sub tăcere de critica vremii, surprinsă de noutatea subiectului și de implicațiile sale simbolice. Interesul pentru *Creanga de aur* e de dată relativ recentă și se explică prin motivele ezoterice ce deschid această proză pe alte coordonate decît cele realiste.

Eroul, Kesarion Breb parcurge un drum lung al inițierii. Pleacă la porunca magului dintr-o Dacie imemorială, se rupe un timp de muntele sacru și de peisajul său primordial pentru a se desăvîrși în misterele universale. Ajunge în templul secret din Egipt, dar romanul trece peste această perioadă a devenirii sale întru înțelepciune pentru a se opri „asupra inițierii în și prin istorie, la Bizanț. Lui Breb îi este caracteristică o capacitate ieșită din comun de a observa, de a alătura și judeca dintr-o perspectivă ultimă oamenii, văzîndu-i nu doar într-un context, într-un loc sau epocă; el știe să proiecteze realitatea dincolo, într-o eternitate de tipologii, și să le surprindă semnificația transcendentă și ezoterică. Inteligent, perspicace, cunoscător al misterelor, se situează peste orice pasiune, — sau, cel puțin acesta e punctul inițial al unei evoluții; aceasta devine mai apoi, imprevizibilă. Inteligența instituie un punct de observație impasibil asupra realității și enigmelor ei, care, sub ochiul lui rece, se dezleagă și devin inteligibile. Dar una e să dezlegi enigme — de genul celei rezolvate de Breb pe cînd se îndrepta spre Amnia — și alta e viața. Ea cere nu doar judecata rostită imparțial din afară, ci impune participarea. Breb va descoperi deci un alt adevăr: că înțelegerea are o latură afectivă, că e necesară o simpatie naturală pentru oameni. Condiția cunoașterii *sub specie aeternitatis* nu o exclude pe cealaltă: una fixează, alta deschide cadrul și introduce în el surpriza; dimensiune pe care Kesarion Breb va trebui să o accepte împotriva voinței sale. Inițiatul va cunoaște dragostea pentru Maria din Amnia, deoarece neprevăzutul, el însuși, ține de destin și inițiere. Romanul narează la modul enigmatic; dificultățile nu țin de nivelul simbolic, ci de tratarea eliptică a unor momente ale acțiunii și, mai ales, a trăirilor și sentimentelor. Ele nu ies la lumină pe parcurs, se precizează într-un lung proces al dezvăluirii unei adîncimi a sufletului unde există ura sau iubirea, la fel de greu de mărturisit. Tranzițiile, în roman, sînt bruște; între diferitele momente și locuri există hiatusuri, dar ele revelează semnificații de adîncime. Așteptarea cititorului e contrariată de alternanța, de subita trecere de la o lume mitică, a dacilor, la alta, istorică, a bizantinilor, de la natura simplă, la civilizația opulentă, strălucitoare a orașului imperial. Dacă povestea lui Breb e a unei iubiri romantice, coordonatele pe care se proiectează sînt mult mai largi. Cînd, după prima sa apariție, protagonistul intră, în 787, în Bizanț, după ce a petrecut deja ani lungi în templul secret din Egipt, el vede etalîndu-se în fața lui bogăția și mizeria. Interpretează această lume, atît de nouă pentru el, din unghiul celui care intuiește și cunoaște semnificația reală. Semnele trimit la pasiuni sau interese ascunse cu grijă: împărăteasa Irina se află sub semnul lupoaicei, iar Stavrikie, sfetnicul ei, sub cel al vulpii. Ceva din înfățișarea lor evocă aceste fiare. Oamenii există într-un domeniu definitiv, inexorabil, și ei dezvăluie lumea cea de totdeauna. Evoluția viitoare nu poate fi cunoscută dinainte. Își are complicațiile, surprizele, întîmplările ei (iar pentru S. întîmplarea are un sens absurd și tragic). Motivările actelor umane nu pot fi nici ele cunoscute. În aparență, împărăteasa Irina, care dorește să-l distrugă pe fiul ei, Constantin, îl împinge spre o mezalianță cu Maria din Amnia; o face, se crede la început, pentru a zădărnici căsătoria, periculoasă pentru ea, cu fiica lui Carol cel Mare: motivul acesta, real, se arată, mai tîrziu, a nu fi singurul. Maria, cu puritatea ei, va fi folosită ca antiteză a depravării lui Constantin; cînd va fi respins de ea, Constantin se va putea privi în oglinda candorii și bunătății ei cu tot ce ascunde josnic în sine, fie că află sau nu că intenția mamei

Scanned with OKEN Scanner

sale a fost să îl compromită. Apoi, către final, se explică dintr-un unghi nou patima rănită a lui Constantin, cînd se dezvăluie iubirea dintre Breb şi Maria, un sentiment care se aliază cu sensul profund etic al purităţii lor, dar şi cînd iubirea devine sinonimă cu renunţarea. Bunătatea există în afara istoriei, în Amnia sau Dacia, dar e atrasă în vîltoarea tulbure a faptelor. Într-o lume a pasiunilor vinovate, ea le exacerbează şi le devine victimă. Ceea ce a început ca o poveste (iar povestea se situează, aici, în Bizanţ), cu un pantof — al Cenuşăresei — pentru că Breb o peteşte astfel pe Maria pentru Constantin, — sfîrşeşte tragic. Înţeleptul nu poate evita lumea şi toată suferinţa lui decurge de aici. E prins în angrenajul ei, între gloria şi căderea alternînd vertiginos. După ce a ajuns la tron cu ajutorul neaşteptat al trupelor de la frontieră, Constantin va fi înlăturat de la putere de mama lui, împărăteasa, şi pedepsit cu o sălbăticie fără egal; iar lui Breb nu-i rămîne decît să se retragă în hanul egiptenilor, să se refugieze în singurătate, apoi să revină în patria sa, mai înţelept prin suferinţă, după ce a ajuns să înţeleagă ce e istoria. Romanul are o dimensiune teoretică prezentată de domnul Stamatin; ea proiectează asupra tramei epice legile întrevăzute ale adevărului ultim. Este pentru prima oară că S. recurge la o concepţie, de fapt la o viziune, într-o încercare de a da un sens profund evenimentelor şi faptelor, nu numai de aici, din *Creanga de aur*, ci din întreaga sa operă de pînă acum. „Acest mag — spune domnul Stamatin — în epoca regilor daci, practica, după o rînduială antică de la Memphis, grafia sacră a cunoaşterilor spirituale. Hieroglifele reproduc obiecte sau fiinţe, transpun în scrierea pictografică aparenţa, dar ele sînt, simultan şi o expresie a esenţei. De aceea, afirmă în continuare acelaşi personaj, "aspectele lumii şi fenomenele naturii magul le reprezenta prin embleme; le punea deci o cheie veşnică. După această metodă, supt simbol, adevărul cel mai exact putea deveni sensibil". Literatura tinde spre cunoaştere, iar cunoaşterea spre revelaţie; romanul caută adevărul întorcîndu-se spre o lume a începuturilor, dacică în primul rînd. S. doreşte să regăsească viziunea mitului şi să suprapună, sau chiar să contopească, vizibilul şi invizibilul. Dar *Creanga de aur* nu recreează un mit, trimite doar la ceva primordial, în primul rînd la un peisaj originar, la o natură atemporală, văzînd în ea expresia pură a unei realităţi care, deşi prezentă, concretă, rămîne, cu toate acestea, misterioasă; unde un anumit loc, — aici un munte -, şi un anumit om — un mag — se află într-o poziţie privilegiată, avînd o relaţie sacră cu adevărul; asemenea sihastrului căutat de Ştefan cel Mare în *Izvorul alb*. S. se arată a fi consecvent şi perspicace la acest nivel al concepţiei: gîndirea îşi are originalitatea ei, iar acesta vine dintr-o convingere autentificată de experienţa vieţii. La polul opus Daciei muntelui sacru, la Bizanţ — deci în istorie — emblema hieroglifică s-a degradat şi a cedat locul imaginii. În jurul imaginilor sacre ale creştinismului, se dă lupta între iconoduli şi iconoclaşti şi se poate deduce în ce fel greşesc amîndouă aceste orientări, cum au pierdut ele sensul unităţii reprezentării veritabile. De aceea, imaginile, nu doar cele ţinînd de religie, ci toate cele pe care puterea le mînuieşte în scopuri politice, slujesc pervertirii valorilor. Ambiţia autorului merge chiar mai departe. Caută unitatea în diversitate; o diversitate nu lipsită de surprize. El le pune la încercare exegeza; uneori romanul e teoretic, alteori el evoluează într-o direcţie contrară, devine o poveste. Pentru S., de fapt, iubirea are ceva de poveste (ca şi misterioasa prezenţă a frumuseţii femeii). În acel moment din roman viaţa, cu bucuria şi suferinţa ei, devine vis.

EDIŢII: *Creanga de aur* , Ediţie revăzută, Bucureşti, 1943; *Opere*, vol. XII, Bucureşti, 1958; *Creanga de aur. Măria sa puiul pădurii. Nunta domniţie Ruxandra*, Bucureşti, 1969; *Creanga de aur. Viaţa lui Ştefan cel Mare*. Ediţie îngrijită şi tabel cronologic de Constantin Mitru. Prefaţă de Marin Mincu, Bucureşti, 1973; *Creanga de aur*, Postfaţă de Elena Zaharia-Filipaş, Bucureşti, 1976; *Creanga de aur. The Golden Bough*. Traducere de Eugenia Farca. Prefaţă Pompiliu Marcea, Bucureşti, 1981; *Creanga de aur. Zolotaia Vetv'*. Traducere de Alex. Calais, Bucureşti, 1981; *Creanga de aur*. Iaşi, 1986; *Creanga de aur.Nopţile de Sînziene*. Repere istorico-literare de Andrei Rusu. Ediţie îngrijită de Constantin Mitru, Bucureşti, 1986.

REFERINŢE CRITICE: N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărţii*, 1976; Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, 1978; I. Vlad, *Cărţile lui Mihail Sadoveanu*, 1981; M. Spiridon, *Sadoveanu. Divanul înţeleptului cu lumea*, 1982.

C.C.

Scanned with OKEN Scanner

CRÎŞMA LUI MOŞ PRECU ŞI ALTE POVESTIRI — Volum de povestiri (dintre care se detaşează, prin proporţiile-i de mic roman, istorisirea titulară) de Mihail Sadoveanu. Bucureşti, Editura Minerva, 1904. Sub titlul *Claca,* apare un fragment din prima naraţiune în „Sămănătorul", 1904, p. 806-813. *Vîntul* fusese publicată sub titlul *Poveste de Crăciun* în „Pagini alese", nr. 16/1902, p. 34, iar *Două firi,* în „Luceafărul", nr. 22-23/1904, p. 374-384.

Volumul acesta din 1904, anul debutului editorial sadovenian şi al unei fecundităţi de bun augur, reprezintă o experienţă literară instructivă din multiple unghiuri. Definitorie e, mai întîi, înclinaţia povestitorului de a aborda colectivităţile umane — atît oraşul cît şi satul — nu din interiorul lor, cum vor proceda marii prozatori ai Ardealului, ci din exterior, aici dintr-un loc al evaziunii şi petrecerii. „Moş Precu ţinea crîşmă între tîrgul Şomuz şi satul Broşteni, drept la jumătate de cale" — precizează, nu fără tîlc, autorul în chiar fraza liminară. Semnificativă, de asemeni, e identitatea „stîlpilor" cinstitului local: alături de nelipsiţii parohi ai Broştenilor, Dumitru, zis Tărăboi, şi Mihail, ei sînt mai ales „pantalonari", adică inşi care au dat plugul pe „covrigărie", ca taciturnul notar Ifrimescu, care la beţie se mulţumeşte să pretindă în răstimpuri: „Treaba mea!", ca dascălul Luca, recognoscibil după vorbele predilecte: „Eu sînt Luca din vechime, măăă!", ori ca Ionescu, poreclit Hotrocol, un alt fiu de plugar, purtător de „haine strîmte" prin preajma judecătoriei, pe care-l caracterizează, mai mult decît cuvintele: „Cu banii mei n-am voie să mă îmbăt? — Am!", reacţia la nişte straşnice palme primite de la un client: „Ei, şi? /.../ Eram să mă pun cu dînsul? Ducă-se dracului!". Desigur, întîlnim aici şi săteni — doar că aceştia nu sînt agricultori ci, potrivit unei preferinţe durabile a povestitorului, practicanţi ai unor îndeletniciri „independente", ca aceea de pîndar a lui Ion Răduţu, ori de vînător, pescar, „doftor" (priceput la sclintituri) şi solomonar, ale lui moş Gherasim. Chiar dacă detectabilă, asemănarea cu viitorul *Han al Ancuţei* este totuşi relativă. Aceasta, în pofida onorabilităţii patronului (amintind-o pe aceea a celor două hangiţe), moş Precu, o figură tipic sămănătoristă („român înalt, adus puţin din spetele late; /.../ pletele de-abia cărunţind, unse totdeauna cu unt — obicei de pe cînd fusese cioban /.../. Mîinile mari: cu o palmă şi un bivol ar fi răsturnat; picioarele grase cu nişte labe ca de urs: se cutremura crîşma cînd dupăia odată la vreo mînie", înfăţişare concordantă de altfel cu trecutul său „neguros", de fost haiduc). Nu lipsesc, la fel, istorisirile cu „întîmplări cum nu s-au mai pomenit" (deşi mai puţine), de felul poveştii lui moş Gherasim despre vraja „babei cîrne", cea care cu ajutorul „hîrbului cu farmece" l-ar fi înrobit, încredinţîndu-l pe Zaharia lui Zadoina, morarul, că e „frumoasa lumii"... Tot atît de uimitoare este şi cealaltă vrajă erotică narată de către moş Precu, ca martor, acum, la o clacă de desfăcut pănuşile de pe coceni, ba cu alt prilej unii susţin că l-ar fi văzut şi pe balaur (preludiu al viitoarei povestiri din *Hanu Ancuţei*), „încălecat" de acelaşi năstruşnic moş Gherasim. Bineînţeles, în acord cu gustul vremii, culoarea folclorico-etnografică cuprinde şi alte teritorii precum: magicele descîntece (malefice) ori „desfăcături", sluj-bele cu intenţii asemănătoare date la preot, cimiliturile, doinele voiniceşti sau obiceiurile sărbătorilor de iarnă. Totuşi, lăcaşul de petrecere al bătrînilor Precu şi Anghelina nu este încă sediul libaţiilor exclusiv decente şi al istorisirilor succedate cu un şart mai mult sau mai puţin decameronic, ci — indiciu al „sincerităţii" unui creator tînăr ce pune realitatea deasupra convenţiei literare — o cîrciumă veritabilă, cu beţii crîncene şi „toane de pomină" (la loc de frunte înscriindu-se învrednicirea „păgînei" iepe Roaiba cu o parodie de botez din partea popii Tărăboi), pe fondul subînţeles al unor vicii persistente. De fapt, adevăratele conflicte ale cărţii tocmai în această ambianţă îşi au originea, — ele constînd, precum e datina metehnei, în neglijarea nevestelor de către cei dedaţi cu totul şederii în faţa paharului. Mai întristător este cazul „mucenicei" preotese Mărioara, care rabdă cu un soi de fatalism chiar şi foamea ori frigul înainte de a-şi sfîrşi zilele într-o teribilă singurătate. În schimb, oropsirea Anicăi de către şi mai înclinatul spre „tărăboi" Răduţu face să „răsară, în preajma iazului, o dragoste, ca o flacără" între tînăra nevastă a pîndarului şi solitarul pescar şi vînător Zaharia, flăcăul

Scanned with OKEN Scanner

clevetit la crîşmă (pentru „baba cîrnă") ca unul care-i dispreţuia pe cheflii. De altfel, volumul alternează, iar uneori pare a contrapune, două registre: cel al vieţii atotbiruitoare şi cel al *poveştilor* care încearcă (şi reuşesc cîteodată) să i se substituie. Bineînţeles, cea dintîi (viaţa) nu este atît frumoasă sau urîtă, cît autentică; ei îi aparţin „dragostea simplă" şi tainică a ibovnicilor, bogăţia obiceiurilor sărbătorilor de iarnă, cînd „părea că fierbe satul într-o viaţă ca-n poveşti", dar şi martirajul preotesei Mărioara ori „năzbîtiile" enorme ale beţivilor de felul „gustului" popii Tărăboi de a porni „să cucerească Bucovina!", ori şantajul aceluiaşi cu dezbrăcatul pînă la piele faţă de persoanele de ambele sexe care refuzau să-i îndeplinească uneori cutare dorinţă. Diversitatea constituie şi însuşirea celui de-al doilea tărîm amintit. Astfel, dacă istorisirile bătrînilor Precu sau Gherasim au puterea de atracţie şi aura fabulosului, „poveştile" Marandei, baba care, purtînd vorbele de la o casă la alta, reuşeşte să le învrăjbească pe cumetrele Anghelina şi Casandra, iar apoi, informîndu-l, să stîrnească furia lui Răduţu, cel, nu cu totul fără pricină, încornorat. Delimitarea dintre realitatea trăită şi cea „vorbită", dintre adevăr şi zvonuri (vădită şi în *Cînele*, una dintre celelalte „alte cîteva povestiri") este favorabilă mai degrabă primului termen. După evocarea cumplitei răfuieli dintre soţ şi ibovnic pe fundalul simbolic al unei inundaţii primăvăratice, *Crîşma lui moş Precu* se încheie cu următorul epilog, unde distanţarea în timp a întîmplărilor — procedeu reluat cu insistenţă sporită în *Hanu Ancuţei* — se împleteşte cu absolvirea tuturor de păcatele lor: „şi de-atuncea au trecut ani după ani. Mormintele celor care au murit nu se mai cunosc, şi o lume nouă se încălzeşte la soarele care a luminat odată crîşma lui moş Precu. Amintirile vin risipite, în neorînduială, cu luminile şi întunericul lor; şi umbrele vechi care s-au zbuciumat în jurul copilăriei mele se arată şi se strecoară tăcute, oameni altădată buni, ori răi, veselindu-se şi suferind. Uitarea i-a troienit pe toţi, şi acum ştiu bine că dintre cei răi nici unul nu era vinovat." Scrierea aceasta sadoveniană de tinereţe arată că procedeul „decupării" poveştilor spre a le utiliza în scopuri decorative izvorăşte dintr-o înclinaţie congenitală, premergătoare vreunei posibile influenţe livreşti. În aceeaşi măsură persistentă şi fecundă se va dovedi aptitudinea — inaugurată de asemenea acum — de a cultiva o categorie epică *de frontieră*, situată la interferenţa dintre culegerea de naraţiuni autonome şi roman.

EDIŢII: *Crîşma lui moş Precu şi alte povestiri*, Bucureşti, 1904. Ediţia a II-a: Bucureşti, 1910; *Opere*, I, Ediţie apărută sub supravegherea autorului. Bucureşti, 1954; *Opere*, I. Ediţie critică de Cornel Simionescu. Note şi comentarii de Fănuş Băileşteanu. Studiu introductiv de Constantin Ciopraga, Bucureşti, 1985.

REFERINŢE CRITICE: Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, I-II, 1934; N. Manolescu, *Mihail Sadoveanu sau Utopia cărţii*, 1976; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu, fascinaţia tiparelor originare*, 1981; I. Vlad, *„Cărţile" lui Mihail Sadoveanu*, 1981; S. P. Dan, în „Steaua", nr. 6, iunie 1984.

S.P.D.

CRONICĂ DE FAMILIE — Roman de Petru Dumitriu. Prima variantă, într-un volum, apare la Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955. Varianta finală, în trei volume, apare la Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957. Romanul înglobează, ca un capitol, un alt roman, *Bijuterii de familie*, publicat în 1949. Fragmente publicate în reviste: *Davida*, "Viaţa românească", nr. 6, 1954; *Salata*, "Steaua", nr. 2, 1955; *Vîntul de martie*, "Gazeta literară", II, nr. 6, 1955, p. 3; *Copilării*, "Steaua", VII, nr. 7, 1956, p. 25-41; *Plăcerile tineretului*, "Gazeta literară", III, nr. 35, 1956, p. 3,4; *Mizeriile războiului, Augusta*, "Steaua", VII, nr. 10, 1956, p. 12-62; *Cronică de familie*, "Albina", LIX, nr. 467, p. 4, nr. 468, p. 4-5, nr. 469, p. 4-5. Capitolul *Vîntul de martie* din volumul III este inclus şi în romanul *Cronică de la cîmpie*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955.

P. D. a intrat în viaţa literară cu o debordantă efervescenţă creatoare, desfăşurîndu-se pe spaţii narative largi, construite din fragmente şi romane întregi care migrează dintr-o carte într-alta şi alcătuiesc modulele detaşabile ale unui univers epic în continuă remodelare şi amplificare. Scriitorul este bîntuit de ambiţia de a cuprinde totul, avînd un apetit descriptiv pantagruelic. Sculptorul Pius Dabija (autorul a încercat mai multe variante de nume: Petru, Prospero, Parteniu, Patriciu, Puiu, care să aibă iniţialele P. D.), singurul personaj din ramifi-

Scanned with OKEN Scanner

cata familie a Cozienilor care supraviețuiește psihic instaurării comunismului, este un mic autoportret al acelui **P. D.** din anii '40-'50, care, pe un anumit segment de timp, pare să fi trăit cu o fervoare spontană promisiunile aurorale ale noului regim. Așa cum personajul renunță la sculptura abstracționistă în gen Brâncuși, redescoperind un neorenascentism ce îl apropie de ideea marxistă de artă, la fel autorul său experimentează, dincolo de modernitate și avangardă, deliciile regăsite ale unui realism solid și parfumat, epopeic, "doric" în clasificarea lui Nicolae Manolescu, care a putut fi asimilat acelei arte a viitorului clamate de ideologia comunistă. În euforia acestui sentiment de expansiune creatoare fără limite, descătușînd un viguros talent narativ, **P. D.** a scris aluvionar, fără autocontrol etic, acceptînd cu ușurință și iresponsabilitate să ilustreze, de-a valma cu propriile teme, și sloganurile noii societăți utopice. Scriitorul primește toate comenzile sociale și lasă colectivele de cenzori să-i rescrie textele cu inocența celui care, deocamdată, *vrea să creadă*, care nu a asumat încă deziluzia realității (ce îl va face mai tîrziu să emigreze); de aceea, cărțile sale "compromise" nu au imoralitatea duplicitarului, ci pe cea a fanaticului. În fapt, în opera publicată în țară, un gust estetic foarte sigur cîștigă sau pierde succesiv teren în fața unei lipse de moralitate (auto)dirijată ideologic. În conglomeratul scrierilor din acești ani, capodopera (*Cronică de familie*) coabitează în simbioză netulburată cu subliteratura (*Cronică de la cîmpie*, *Drum fără pulbere*). Este ciudat cum ele reușesc să rămînă totuși separate ermetic, ca două lichide de esențe diferite în suspensie. *Cronică de familie* este corodată într-o măsură surprinzător de mică de înfiorătorul dogmatism ce sufocă *Cronică de la cîmpie* sau *Pasărea furtunii*. Chiar atunci cînd rescrie capitolul *Davida*, apărut inițial în revistă, și motivează de astă dată uciderea deputatului conservator Vogoride nu printr-un conflict psihologic (gelozia Davidei), ci printr-unul sociologic, daunele estetice sînt aproape insesizabile. În primele două volume ale romanului nu există mai mult de două sau trei pasaje tendențioase, de propagandă marxistă, care par a fi mai degrabă interpolate de o mînă străină și care au un statut vizibil de corpusculi alogeni; în cel de-al treilea, suferinde sînt doar anumite părți din ultimele trei capitole, cele care acoperă anii '45-'48. Într-o scrisoare trimisă editorului său, Geo Șerban, în 1992, autorul își face *mea culpa*: "*Cronica* nu ar fi putut apărea fără anumite concesii pe care autorul a trebuit să le facă. Scrîșnind din dinți, le-am făcut. [...] Trecutul trebuia descris în culori întunecate. Le-a avut, dar a avut și lumină. Aspectele luminoase erau interzise. Boierimea română și clasa mijlocie cuprindeau și oameni buni, nobili, generoși, uneori admirabili. [...] Toate astea erau teme interzise. În schimb, existau teme obligatorii, tendențioase. Trebuia acceptat măcar de formă marxismul, care a distrus zeci de ani viața a sute de milioane de oameni. Trebuia ascunsă tirania partidului comunist, teroarea securiștilor, atotputernicia imperialismului ruso-asiatic." Deși par simetrice, cele două concesii ideologice, satanizarea aristocrației și idilizarea dictaturii proletare nu au avut consecințe egale la nivel estetic. Diezul pus la cheia *Drumului fără pulbere* anulează acest roman nu numai în substanța etică (transformîndu-l într-un alibi sperjur pentru atrocitățile de la canal), ci și în substanța artistică. Bemolul pus la cheia *Cronicii de familie*, în schimb, este viabil artistic, fiind subsumabil unei viziuni ironic-pesimiste. Figurile întunecate ale romanului sînt modelate dintr-o pastă unitară, atitudinea auctorială față de personaje rămînînd egală cu sine, ușor detașată, ușor impasibilă, cu o undă de zîmbet satiric sau chiar de sarcasm. Lovite cu adevărat de falsitate sînt doar figurile "luminoase". Acesta este cazul scenelor de revoltă țărănească (nemulțumirea față de politica lui Vogoride, uciderea lui Eustațiu Cozianu, răscoala din 1907, împroprietărirea din 1946), unde se simte o crispare stilistică, autorul suspendîndu-și nemotivat registrul critic, și în special al scenelor muncitorești, unde irumpe (din fericire pe porțiuni foarte scurte) un ton revendicativ sau triumfalist. Ceea ce dăunează ansamblului nu este deci atmosfera sumbră a lumii aristocrate, ci introducerea prin contrast, cu intenție tendențios demonstrativă, a unei atmosfere proletare aurorale, contrafăcute. Făcînd abstracție (în măsura în care este posibilă o astfel de lectură) de aceste pasaje, romanul degajă o mare forță, așezîndu-se alături de scrieri realiste de primă

Scanned with OKEN Scanner

mărime, cum ar fi romanele lui Călinescu. În ceea ce privește tematica, se cuvine în primul rînd remarcat că **P. D.** scrie singurul nostru mare roman al *aristocrației* înalte. Celelalte cicluri sau romane frescă din literatura noastră (Duiliu Zamfirescu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu etc.) se apleacă asupra boierimii de țară sau a burgheziei orășenești; *Cronică de familie* panoramează viața a două sau trei sute de familii de viță domnească sau boierească veche care au alcătuit, timp de un secol, crema aristocratică a societății românești moderne. **P. D.** este cu adevărat îndrăgostit de lumea aceasta dispărută, pe care o evocă cu o severitate (impus) critică, dar în fond cu tandrețe. Ca și *În căutarea timpului pierdut*, *Cronica de familie* recuperează și salvează, ca într-o diaporamă cu sclipiri feerice, viața de zi cu zi, hieratică, cu propriile ei reguli, a micii comunități a celor de sînge albastru, pe care secolul nostru a scufundat-o definitiv. Formula narativă folosită de autor este cea a cronicii de familie, în genul *Casei Buddenbrock* a lui Thomas Mann sau a *Familiei Thibault* a lui Roger Martin du Gard. Dar nuanța (aroma) autohtonă pe care el o adaugă acestei specii "secretate" de mentalitatea capitalismului protestant (în sensul lui Max Weber) este cea a vechilor cronici domnești, hrisoave în care sînt însemnate pentru posteritate faptele și chipurile domnilor și marilor boieri (și **P. D.** are nota hîtru picantă a cronicarilor munteni, iar nu cea sfătoasă a moldovenilor). îmbinînd tehnica realistă cu iluzia veridicității istorice, *Cronica* se "înșurubează" din prima frază în documente de arhivă, "hîrtii de vînzare și cumpărare de moșii din vremea principelui Constantin Brâncoveanu". Invocarea acestor înscrisuri așează ficțiunea romanescă în descendența imediată a realității istorice. În al doilea rînd, ele servesc drept carte de vizită, mai exact, drept titlu de nobleție pentru protagoniștii romanului — familia Cozianu. De-a lungul a aproape un secol, de la 1864 pînă la 1948, scriitorul urmărește destinele întrețesute a cinci generații de descendenți ai bătrînului Manolache Cozianu (o nuvelă ulterioară aduce în scenă un Andronic Cozianu din timpul domniilor fanariote, semn că, obsedat de lumea sa, **P. D.** era tentat să-i întindă istoria și înapoi în trecut). Forța de gheizer a scriitorului face ca familia Cozienilor să cunoască o adevărată explozie demografică, ramificîndu-se vertiginos, astfel încît, în finalul romanului, este mai mult decît binevenit un Index al personajelor alcătuit de Geo Șerban. Din această genealogie exuberantă, autorul alege figurile cele mai pregnante, desenîndu-i fiecăreia cîte un portret în stil flamand. Romanul este construit, asemeni galeriei de tablouri cu portrete în caftan ale serdarilor și velboierilor familiei (în codul aristocrației, arborele cît mai bogat și mai vechi este un garant al nobleții), dintr-o suită de nuvele relativ autonome, ce povestesc evenimentul nuclear al vieții fiecăruia dintre protagoniști. În ciuda dimensiunilor de frescă, scriitura are o anumită densitate epică, o concentrare și tensiune, care nu o lasă să se dilueze în nesemnificativ, ci plonjează de fiecare dată direct în conflict. În cea mai bună tradiție realistă, autorul nu face psihologie, ci lasă personajelor libertatea de a se caracteriza prin propriul comportament. **P. D.** are o mare forță plastică, vizualizînd în nuanțe fastuoase tablouri de interior și scene de viață socială; vocabularul prețios și vetust al arhitecturii, decorației, mobilierului și costumelor de epocă, manevrat cu dezinvoltură, creează o atmosferă delicioasă, încărcată, barocă. Nicolae Manolescu observă că, sub influența acestei forțe plasticizante de factură esențial modernă, tehnica realismului balzacian suferă în *Cronică de familie* o anamorfoză, "în sensul înlocuirii moralului cu senzorialul. Personajele nu mai sînt tipuri morale, ci fiziologice". Prin familia Cozianu și toate încrengăturile ei, care cuprind o bună parte din aristocrația românească, **P. D.** reface istoria clasei conducătoare din perioada capitalismului românesc. Pînza narativă este țesută pe canavaua unui veac de istorie, ce cuprinde domnia lui Cuza, războiul de la 1877, cele două războaie mondiale, mai multe răscoale țărănești, grevele muncitorești și criza din deceniul al treilea, ascensiunea fascismului din deceniul al patrulea, dictaturile regală, antonesciană și comunistă. În marea varietate de intrigi ce animă personajele se impune, ca o supratemă, lupta pentru putere și bogăție. Această voință nietzscheeană de dominație nu este privită însă de jos în sus, din perspectiva arivistului ce se străduiește să urce pe scara socială (tip literar bine dezvoltat în literatura noastră, de la Filimon la Călinescu),

Scanned with OKEN Scanner

ci de sus în jos, din perspectiva aristocratului pentru care puterea face parte din gene, fiind condiționat să o exercite. Zbaterea protagoniștilor poate fi înțeleasă deci ca o luptă pentru supraviețuire a unei caste. La 1864, Șerban Vogoride, cel mai influent membru al partidului conservator, se împotrivește leonin politicii de reforme a lui Kogălniceanu și Cuza, pînă cînd este asasinat într-un complot anarhic, în dedesubtul căruia stă Davida Cozianu, îndrăgostită de Vogoride și geloasă pe faptul că acesta este amantul mamei sale. Lăscăruș Lascari, burghez în ascensiune, o șantajează pe Davida și se căsătorește cu ea, cucerind astfel titlu de noblețe. Fratele Davidei, Bonifaciu Cozianu, "om fără însușiri" în sens musilian, se decide în cele din urmă să intre în politică și devine la rîndul lui unul din cei mai temuți conservatori. La 1907, membrii următoarei generații a Cozienilor sînt în luptă pentru moștenire, Elena Vorvoreanu, fiica Davidei, profitînd de răscoală pentru a-și ucide sora, Eleonora. Elvira, fiica Elenei, obsedată de aceeași spaimă ca și mama sa, de a nu fi ajuns în vîrful piramidei, urzește și eșuează într-un plan diabolic de a-l seduce pe Carol al II-lea, mare amator de aventuri nocturne. Verii de diverse grade ai Elvirei, Ghighi Duca, Cezar Lascari, Dimitrie Cozianu, alături de alte figuri ale protipendadei, cum ar fi Titel Negruzzi, dau tonul în materie de mondenitate și alcătuiesc cercul ezoteric de dezmăț "Corupția română", ceea ce nu-i împiedică să conducă firele politicii și ale finanțelor. Cezar Lascari, director al unei mari bănci, intervine energic pe lîngă guvern pentru a se lua măsuri severe împotriva grevelor. Arestat în 1945, eliberat mai apoi, el încercă să treacă peste graniță, dar este ucis de călăuze pentru a fi jefuit. Dim Cozianu, om politic, în contact cu cercurile regale, intră în guvernele conduse de comuniști, frînînd prin diverse manevre financiare politica acestora, pînă cînd este nevoit să fugă în străinătate. Sub presiunea istoriei, ultima generație este cea mai dezaxată în raport cu spiritul familiei, evoluînd pe destine centrifuge. Șerban Romano, cu studii de filosofie la București și în Germania, nu poate opta între doctrina fascistă, propovăduită de machiavelicul său profesor, Fănică Niculescu (caricatură a lui Nae Ionescu), și cea marxistă, sfârșind în apatie și ratare. Lena, fiica lui Cezar Lascari, intră într-un anturaj de tineri aristocrați disperat-corupți de noile vremuri și dispare fără urme. În sfîrșit, Pius Dabija, personaj prin care **P. D.** dorea să "alinieze" lumea romanului la noua societate, își reneagă părinții și se împlinește ca sculptor și muzician în regimul comunist. Perspectiva reținut ironică, atmosfera temperat sumbră ce însoțește aceste destine nu reușește să atenueze impresia de vitalitate genuină, de viață în expansiune. Romanul lui **P. D.** nu este cronica măririi și prăbușirii unei familii, pentru că aceasta nu decade prin subțiere a sîngelui și tarare etică. Imoralitatea Cozienilor nu este degenerescentă, în ciuda unor cazuri de completă descompunere, ci este în slujba unui libido tonic, a unei voințe de viață de coloratură schopenhaueriană, dacă nu chiar darwiniană. Familia nu se surpă din interior, ci este distrusă fizic de noul regim. Naufragiul unei întregi clase, în ciuda unor șarje ironice din partea autorului, nu este privit din perspectiva cinic-derizorie a lui Călinescu din *Scrinul negru*, ci printr-o lentilă care capătă uneori culori tragice. Mecanismele și logica internă a creației nu au putut fi deturnate de mesajul ideologic mai mult sau mai puțin discret supraimprimat epilogului. Acordul final, cu reverberație profundă, al *Cronicii de familie*, nu este unul triumfal, de glorificare a comunismului, ci unul cathartic în sens aristotelic, provocînd spaimă și milă pentru lumea pe care acesta a distrus-o.

EDIȚII: *Cronică de familie*, București, 1958; București, 1993, cu o Postfață de Nicolae Manolescu și *Alte cîteva cuvinte...* de Geo Șerban.

TRADUCERI: *Bijoux de famille & Les plaisirs de la jeunesse*, Paris, 1960.

REFERINȚE CRITICE: Al. Piru, în "Iașul literar", nr. 5/1957; I. Vlad, în "Tribuna", I, nr. 31/1957; G. Munteanu, în "Steaua", nr. 7/1957, nr. 8/1957, nr. 9/1957, nr. 10/1957, nr. 11/1957; Perpessicius, în "Tînărul scriitor", nr. 9/1957, nr. 10/1957, nr. 11/1957; Vera Călin, *Pornind de la clasici*, 1957; C. Regman, în "Tribuna", nr. 18/1958; Vera Călin, în "Viața românească", nr. 12/1958; D. Micu, *Romanul românesc contemporan*, 1959; O. Nimigean, în "România literară", nr. 30, 1993; L. Câmpean, în "Familia", nr. 9, 1993; C. Ungureanu, în "România literară", nr. 35, 1994.

C.B.

CRUCIADA COPIILOR — Dramă de Lucian Blaga, publicată în 1930. Premiera

Scanned with OKEN Scanner

absolută are loc la 16 aprilie 1930, pe scena Teatrului Național din Cluj.

Acțiunea acestei drame se petrece „într-o cetate de hotar, pe Dunăre în jos", la anul 1212; veacul e zbuciumat, iar lumea creștinătății este bîntuită de „un nou eres", care — după eșecul expedițiilor războinice ale cavalerilor cruciați — reaprinde speranțe și stîrnește noi exaltări. În ținuturile îndepărtate ale lui soare-apune, înflorește ideea unui „marș al Inocenților"; sub povața unor călugări, copiii își părăsesc familiile și căminul, lăsînd pustii cetățile, și pornesc pe jos, pe cursul apelor („Vin pe Rin în sus și pe Dunăre în jos, zile și săptămîni în șir tot coboară, pe Ron și pe Vistula, pe Elba, pe Tisa cea albă, pe Murășul moale și pe Cerna noastră de totdeauna"), într-o „cruciadă a copiilor", stăpînită de un singur vis, acela al eliberării Ierusalimului. În drumul lor, cetele de copii poposesc într-o cetate dunăreană, unde exaltarea lor se răspîndește, ca o molimă rea, făcînd să li se alăture și copiii locului. Întîmplarea stîrnește o îndîrjită reacție de împotrivire din partea mamelor, care luptă pentru a-și păstra pruncii prin preajmă. Conflictul care se naște, astfel, este, în viziunea lui **L. B.**, mai curînd unul de mentalitate; autorul evidențiază, pe de o parte, modelul religios al catolicismului apusean, al cărui exponent este, în piesă, călugărul Teodul, călăuza copiilor cruciați. Proprie catolicismului i-ar fi, se pare, tendința lepădării de omenesc și înverșunarea împotriva naturii; e semnificativă, pe această latură, mărturisirea pe care călugărul Teodul o face Doamnei cetății: „Nu sînt eu om, Măria ta. Călugării nu trebuie să fie oameni. Sînt flacără într-un trup biciuit". Spre deosebire de Teodul, slujitorii credinței răsăritene — starețul ortodox Ghenadie și Dascălul — se închină unui Dumnezeu mult mai „uman", rosturile bisericii neajungînd niciodată să intre în conflict cu rosturile oamenilor; această „organicitate" a credinței răsăritene transpare și din reproșurile pe care starețul Ghenadie le îndreaptă împotriva catolicismului: „E o nebunie! Un păcat ce strigă spre tării. O pată veșnică pe porfirul bisericii ce îngăduie și se încălzește de asemenea isprăvi. Nu e întîia oară că Roma se lasă ispitită și trasă în cursă de Satana! — și mamele! Cum să mai aibă liniște? Cum să mai doarmă? își caută toate copiii și nu le vor mai găsi nici mormintele! Ce stea a răsărit deasupra noastră de-a adus fapte cum lumea n-a mai văzut? Papa de la Roma a binecuvîntat cruciada celor mici. Se știa de mult că Papa are judecată tulburată, dar cine ar fi putut bănui că și inima i s-a întors pe dos de nu mai simte ca oamenii!". Eroarea catolicismului ar consta așadar într-o îndepărtare de natură și de umanitate. Rămîne de văzut însă cît de canonică este viziunea lui **L. B.** asupra ortodoxiei răsăritene, ca religie organică și înfrățită cu viața; oricum, din cuvintele Dascălului, de pildă, s-ar părea că avem de a face mai de grabă cu un ortodoxism puternic contaminat de elementele cultului păgîn dionysiac: „*Gesta Dei per francos* — așa numesc străinii faptele cruciaților. Vom putea oare numi și drumul copiilor tot așa? *Gesta Dei per pueros*! — Altă dată pe timpul acesta era bucurie mare prin podgorii, pe toate dealurile. — Zeii cu chip de țap nu cereau asemenea jertfe, copiii se-mpodobeau cu viță roșie". Finalmente, piesa își propune să demonstreze (într-un spirit cu desăvîrșire neibsenian) că orice întreprindere, orice faptă care nu cinstește îndeajuns viața și păcătuiește față de aceasta este pe de-a-ntregul sortită eșecului; tot astfel și „cruciada copiilor". Mînați de exaltarea lor sacră, copiii nu vor ajunge, totuși, niciodată să vadă Ierusalimul. Cetele lor vor fi decimate de foame, de lipsuri și de grelele încercări ale drumului. Nici pe Radu, copilul Doamnei, nu îl așteaptă un sfîrșit mai bun; rămas în Cetate, ținut prizonier de propria lui mamă, îndîrjită împotriva lui Teodul, Radu se va stinge, mistuit de boala sacră. Dincolo de un anumit tezism de suprafață (tezism de care **L. B.** era conștient și de care a încercat să se apere, insistînd asupra unor laturi secundare ale conflictului — de pildă, conflictul mamă/ copil — și referindu-se la „sterila dialectică catolic-ortodoxă"), textul piesei se remarcă printr-o incontestabilă forță dramatică.

EDIȚII: *Cruciada copiilor*. Dramă în trei acte, Sibiu, 1930; *Opera dramatică*, vol. II, Sibiu, 1942; *Teatru*. Ediție și prefață de Eugen Todoran, București, 1970; *Opere*, vol. 5, *Teatru*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, 1977; Alexandrina Mititelu, *Teatro romeno*, Milano, 1960; *Opere*. V, ediție critică de G. Gană, București, 1991..

REFERINȚE CRITICE: M. Vasiliu, *Istoria teatrului*

Scanned with OKEN Scanner

românesc, 1972; E. Todoran, *Poezia și mitul în opera lui Lucian Blaga*. Teză de doctorat, 1968; G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*. Teză de doctorat, 1974; D. C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, 1984; E. Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, 1985.

L.P.

CU CĂRȚILE PE IARBĂ — Roman de Costache Olăreanu. București, Editura Militară, 1986. Un fragment cu titlul *Povești* a apărut în "România literară", anul XVIII, nr. 37/1985, p. 14.

Membrii școlii de la Târgoviște, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, **C. O.**, descoperă *avant la lettre* formula postmodernă a jocului între realitate și ficțiune, între lume și text. De aceea, ei vor fi revendicați de către generația '80 drept precursori ai schimbării de paradigmă literară ce se va instala în deceniul al nouălea. Ceea ce îi desparte totuși pe "tîrgovișteni" de textualiștii optzeciști este modul în care ei distribuie accentul axiologic în cadrul binomului viață-literatură: la primii domină o tendință ontologică, textul fiind încorporat în existență; la cei din urmă, dimpotrivă, domină o tendință deconstructivistă, lumea fiind deconspirată ca text. *Cu cărțile pe iarbă* nu aparține, tipologic, speciei de frontieră create de tîrgovișteni, aceea a jurnalului asimilat prozei, ci este un roman propriu-zis, de "invenție". Totuși, la nivel tematic, el se înscrie în tendința metatextuală a grupului, fiind o parabolă a modului în care poate fi trăită literatura. Metafora titlului sugerează tocmai ideea de text care coboară în existență, de carte care capătă o viață biologică. Construit în regim intertextual, asemeni unui palimpsest sub al cărui strat de suprafață se întrevăd rîndurile unor texte mai vechi, romanul urmărește un tipar narativ cu valoare exemplară, și anume aventurile lui Don Quijote și Sancho. Cu inteligență epică și fin umor, **C. O.** intră într-un dialog supratemporal cu Cervantes, scenele cărții activînd în mintea cititorului, asemeni unor flashuri cinematografice, diverse amintiri culturale. Protagoniștii romanului, "dînsul", un bărbat cult în jurul vîrstei de șaizeci de ani, căruia nu i se pronunță niciodată numele, și Anghelache Gh. Sotir, un mecanic de automobile cu bunul simț al omului simplu, pleacă într-o expediție deambulatorie prin lume, asemeni Cavalerului Tristei Figuri și rubicondului său scutier. Aventura nu are extensiune geografică, cei doi nestrăbătînd mai mult de treizeci de kilometri printr-un ținut rural dintr-o anonimă zonă muntoasă, asemeni satului din La Mancha de al cărui nume Cervantes "nu vrea să-și amintească", ci o dimensiune interioară. Plecarea lor este o evaziune în lumea libertății, a ideilor, amîndoi lăsînd acasă, primul, o verișoară din tipologia călinesciană a "babei absolute", cel de-al doilea o familie cu toate problemele ei mărunte. Drumul prăfuit de țară este investit cu funcția simbolică de *cale dreaptă* ce trebuie practicată în ciuda dificultăților: "Ei bine, aflați domniile voastre că drumul acesta strîmt, plin de nenumărate primejdii, n-a fost ales întîmplător, că el este, dacă mă pot exprima astfel, drumul oricăreia dintre virtuțile pe care oamenii de bine se gîndesc să le practice..." Vehiculul virtuoasei *queste* este adus și el la nivelul timpurilor noi, fiind nu un armăsar de cavaler, ci un automobil. Ce e drept, ca și în cazul lui Rocinante, avem de-a face cu o gloabă mecanică, un model antic de automobil, pe care Anghelache, cu talentele sale de mecanic, îl repune în funcțiune. Cu aerul său vetust, de gentleman din alte vremuri, "dînsul" este stăpînit de o blîndă și inocentă nebunie, confundînd realitatea cu lumea ideală. Ca și în romanul lui Cervantes, prin contrastul dintre discursul protagonistului și receptarea lui de către cei din jur iau naștere scene de un umor mușcător, dar înconjurate de o tandră simpatie auctorială. "Dînsul" este un cavaler al Ideii, în sens platonician, iubind esența din spatele aparențelor, căutînd întotdeauna să privească frumusețea ascunsă în urîțenia lumii concrete. El interpretează, spre exemplu, povestirea fantastică a unui bărbat care se sinucide fiind obsedat de o fată nălucă ce se transformă într-o babă cadaverică, drept o alegorie barocă a vanității frumuseții terestre. Asemeni lui Don Quijote, care ridică o țărancă din Toboso la rangul de Dulcinee a visurilor cavalerești, „dînsul" vede într-o mustăcioasă matroană de țară însuși arhetipul feminității. Madam Felicia, ce îi amintește de o platonică și petrarchiană iubire din tinerețe, este investită ca Felicia Imaculata, gest care, dincolo de ridicol, este o pledoarie pentru noblețea sufle-

Scanned with OKEN Scanner

tului care vede puritatea acolo unde ceilalți văd doar mizeria. „Dînsul" trăiește în planul iluziei; impermeabil la reprezentarea realistă a lumii, el rezonează cu toate reprezentările de natură fantasmatică. Într-una din nopțile petrecute în aer liber, el resimte ca pe o întîlnire reală visul în care trei călători cu aspect de umbre îi povestesc peripețiile lor prin ținuturi exotice și fantastice. De asemenea, este singurul care ia în serios discursul nebunului poreclit Sîrmă Ghimpată, în ciuda intervențiilor prevenitoare ale lui Anghelache și ale unui brigadier silvic. Tot la o înscenare delirantă face apel și coana Despina, verișoara protagonistului, decisă să-l readucă acasă cu orice preț din aventura lui "cavalerească". Asemeni bărbierului, preotului și chelăresei lui Don Quijote care, pentru a-l întoarce pe consăteanul lor devenit cavaler rătăcitor, trebuie să pătrundă în delirul acestuia, deghizîndu-l pe un student în Cavalerul Albei Luni, la fel coana Despina se costumează împreună cu două ajutoare în figuri monstruoase care, vorbind în termeni filosofici și teosofici despre inițiere și mistere, sînt gata să-l captureze pe însetatul de metafizică. Lumile paralele în care trăiește protagonistul sunt nu doar visul și nebunia, ci și arta. Atunci cînd automobilul celor doi rătăcitori nimerește pe un platou unde se filmează o scenă de luptă, în ciuda explicațiilor primite de la actori, eroul rămîne convins că stă de vorbă cu soldați din al doilea război mondial. Propunîndu-și, parcă, în mod oarecum programatic, să nu facă distincție între iluzie și adevăr, "dînsul" trăiește la nivelul "teatrului din teatru", și nu la nivelul realității romanești. El creditează lumea artei cu aceeași consistență ontologică ca și lumea reală, cele două planuri fiind la fel de semnificative din perspectiva spiritului: "Dar marmura, cînd e bine lucrată, nu are propriul său sînge, dat de cel care a meșterit-o și care i-a picurat ceva din chinurile sale? Ea nu are oare o lumină care țîșnește dinăuntru și care ne face să tremurăm de emoție ori de cîte ori o întîlnim? Ca o stea văzută pe luciul unei ape [...]. Deși sursa de lumină e atît de îndepărtată, n-avem oare credința că sînt de fapt doi aștri, unul sus, pe boltă, altul dedesubt, în adîncuri? Aceasta se poate numi, prietene, adevărata putere a artei, a te face să crezi că nici tu nici lumea din care vii n-ar exista fără sîngele acesta as... astral". "Dînsul" este un Don Quijote al Textului, care pledează pentru relevanța existențială a imaginilor artistice. El trăiește la modul literal ficțiunile, forțînd materializarea "visurilor și gîndurilor noastre, care la fel nu cunosc vreun obstacol, afară doar de cele înadins puse de omul rău și mărginit". Imaginînd o comunicare nu semiotică, convențională, prin semne, ci una semantică, obiectuală, asemeni platonicienei "limbi a păsărilor", protagonistul visează la o scriere ideografică, în care fiecare cuvînt să-și aibă propriul simbol vizual. În fapt, acest cavaler al literarității artei nu este doar un "idealist", deoarece demersul său are, în cele din urmă, o eficiență reală, în ciuda aparentei sale schizoidii. Deși îl consideră excentric sau de-a dreptul nebun, toți cei pe care îi întîlnește de-a lungul călătoriei sale "misionare" nu se pot împiedica să nu rămînă vrăjiți de ceea ce povestește. În momentul în care "dînsul" începe să vorbească, cei mai agresivi și recalcitranți indivizi suferă o îmblînzire, discursul avînd asupra lor un efect cathartic, chiar și atunci cînd nu-i înțeleg conținutul filosofic. Metafora cea mai sugestivă pentru această putere de sublimare exercitată de activitatea artistică asupra pulsiunilor agresive este "duelul de vorbe" prin care noul cavaler îi propune unui energumen să rezolve diferendul de "onoare" dintre ei. "Dînsul" exercită o influență modelatoare în primul rînd asupra lui Anghelache. Aflat la antipodul prietenului său, mecanicul de automobile este complet incult și are dificultăți în a urmări perorațiile acestuia, trebuind cel mai adesea să silabisească, pocind, cuvintele mai grele sau numele citate. Reflecțiile sale au aerul pragmatic și hîtru al considerațiilor lui Sancho Panza. Și totuși, ca demn avatar al celebrului scutier, Anghelache sfîrșește prin a fi și el impregnat la nivel afectiv și inconștient de complicatul discurs filosofic al prietenului său, suferind o chimie caracterială. Fără să înțeleagă ce i se întîmplă, el începe să aibă halucinații și visuri de tip inițiatic, ca simptome ale unui proces de individuație și spiritualizare. Într-o noapte cu ceață în care "dînsul" deschide calea automobilului cu un felinar, Anghelache trăiește impresiile unei călătorii în infern, în care prietenul său, călăuz psihopomp însoțit de un

Scanned with OKEN Scanner

cîine, înfruntă umbrele monstruoase ale celuilalt tărîm. Aceste făpturi înfricoşătoare pot foarte bine să reprezinte părţile de "umbră" ale sufletului "scutierului", pe care cavalerul luminii spirituale le împrăştie, sublimîndu-le. O altă scenă simbolică este visul pe care îl are Anghelache după întîlnirea cu Norocilă, un jucător ciudat, care îndeplineşte rolul de augur rău pentru cei care cîştigă şi de augur bun pentru cei care pierd. Este vorba de o variantă a parabolei creştine conform căreia cei care dăruiesc totul pe lumea aceasta se salvează pe lumea cealaltă, iar cei care strîng bogăţiile acestei lumi le pierd pe cele ale lumii celeilalte. Cum "dînsul", în timpul acestei întîlniri, îi dăruieşte automobilul prietenului său mecanic, acesta va avea coşmarul letal corespunzător piezei rele purtate de un cîştig. Anghelache visează că moare şi călătoreşte într-un Hades orfic, cu răscrucea de drumuri spre stînga şi spre dreapta. Expediţia onirică are o valoare iniţiatică, fiindcă Anghelache regăseşte automobilul sub forma unui cal din basme, care vorbeşte şi zboară; el asumă în felul acesta vehiculul spiritual pe care i-l face cadou prietenul său, pentru a continua de acum înainte pe cont propriu călătoriile în lumea sufletului. După cum i-o arată şi numele, "scutierul" este un înger (Anghelache) păzitor şi mîntuit (Sotir), al nenumibilului (*innomable*, ar spune Beckett) său cavaler. Figura lui Anghelache îi permite lui **C. O.** montarea unui mecanism narativ destul de complex. Întîmplările expediţei quijoteşti a celor doi sînt povestite de către mecanicul de automobile, aflat în contrast cultural complet cu prietenul său. O asemenea dialectică a contrariilor utilizase Thomas Mann atunci cînd îl pusese pe apolinicul Serenus Zeitblom să naraze viaţa tenebrosului Adrian Leverkühn. Incultul nostru narator "traduce" într-un limbaj simplu şi primitiv discursurile înalte ale "dînsului", creînd involuntar oximoroni şi antifraze de un mare efect comic. O rafinată trimitere la Petrarca este reprodusă ca povestea unui oarecare "Petrache, care iubea pe una, Laura, care nu-l prea avea la inimă". Pentru a istorisi călătoria, Anghelache foloseşte atît propriile amintiri, cît şi caietele "dumnealui", din care citează poticnit, transformîndu-l, spre exemplu, pe Montaigne, în Montanu etc. Mecanicul de automobile reprezintă reversul antitetic al cultului său prieten, el simbolizează lectura ingenuă a marii culturi. În plus, naraţiunea este dublu telescopată, atît spre interior cît şi spre exterior. Deschizînd mereu noi "sertare" epice, Anghelache povesteşte cum cutare personaj îi povesteşte cutare întîmplare, expandînd astfel în intensiune firul narativ. Dar povestirea lui Anghelache este la rîndul ei prinsă într-o plasă mai mare, coextensivă, deoarece naratorul are (îşi creează) un naratar, nu altul decît autorul. Personaj-narator, Anghelache se adresează direct autorului, dîndu-i indicaţii asupra felului în care acesta ar urma să *scrie*, mult mai bine, într-un registru superior, ceea ce el *povesteşte* într-un registru resimţit de el însuşi ca inferior. Metafora globală pentru întreg acest mecanism narativ este cea a *maşinii de spus poveşti*, care nu este alta decît automobilul—armăsar fantastic, utilizat de Anghelache pentru a-i "transporta" de acum înainte pe toţi cei care vor să-l urmeze. În acest simbol este rezumat "mesajul" romanului: literatura ca vehicul spiritual şi iniţiatic. Prin cele două personaje, **C. O.** realizează o alegorie cervantină a textului trăit ingenuu, nedeconspirat, dezvăluind în registru postmodern mecanismele lecturii "pre"postmoderne. Subiect generos, care însă nu capătă suficientă suprafaţă şi consistenţă epică; *Cu cărţile pe iarbă* lasă să se întrezărească posibilul roman "mare", însă trece pe lîngă el, deoarece diluează miza umană, psihologică şi soteriologică a aventurii donquijoteşti, mulţumindu-se cu parabola "de hîrtie" a textualităţii.

REFERINŢE CRITICE: Al. Călinescu, în "Cronica", nr. 41/1986; M. Mihăieş, în "Orizont", nr. 43/1986; M. Papahagi, în "Tribuna", nr. 48/1986; Tania Radu, în "Flacăra", nr. 44/1986; Val Condurache, în "Convorbiri literare", nr. 12/1986; I. Holban, în SLAST, nr. 3/1987; Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, 1989; E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, 1989.

C.B.

CULEGERE DE PROVERBURI sau Povestea vorbii — „De prin lume adunate/ şi iarăşi la lume date". Volum de Anton Pann, apărut în 1847, la Bucureşti, avînd notat pe coperta exterioară: *Proverburi sau Povestea vorbii*. Cum „produse mare zgomot" (G. Dem Teodorescu), sporind „reputaţiunea autorului, acesta, „amplificînd şi ordonînd materia", va scoate între anii 1852-1853 o nouă ediţie, de

Scanned with OKEN Scanner

data aceasta în trei părți de sine stătătoare. Volumul din 1847 are 192 de pagini, iar tomurile celei de-a doua ediții însumează aproape de trei ori pe atîtea (176+167+168). Ambele ediții au fost imprimate „în tipografia lui **A. P.**". Ediția din 1852-1853 este evident superioară celei din 1847: în noua versiune numărul proverbelor crește considerabil, fapt ce duce la îmbogățirea paletei tematice. Capitolele se înmulțesc, iar grupele crescute pe aceeași temă se diversifică (de ex. *Despre cumplitate și zgîrcenie; Despre cumplitate iarăși; Despre nerozie; Iarăși despre nerozie).* Deși mai amplu, materialul paremiologic și narativ se subordonează unei concepții ordonatoare clare, de altfel reperabilă și în prima ediție. Cartea are o structură arhitectonică bine articulată: grupele tematice de proverbe sînt succedate de narațiuni (parabole etc.) cu caracter de ilustrare a „învățăturii" pe care ar urma s-o degajeze proverbele și pe care va trebui s-o recepteze cititorul destinatar. *Povestea vorbii* a fost apoi reeditată în numeroase rînduri, momentele mai semnificative fiind marcate de edițiile semnate de Gh. Adămescu (1926), M. Gaster (1936), Radu Albala și I. Fischer (1963), Al. Săndulescu (1982).

La data apariției *Culegerii de proverburi,* „**A. P.** finul Pepelei, cel isteț ca un proverb", nu era deloc un autor necunoscut în mediile cărturărești bucureștene. El publicase pînă la 1847, nu mai puțin de 12 volume, între care și cîteva *(Poezii deosebite sau Cîntece de lume, Fabule și istorioare, Poezii populare),* care aveau să prefigureze una din direcțiile predilecte ale activității sale, aceea a preocupării pentru creația și tezaurul de înțelepciune ale celor mulți, pe care își propune, cum însuși notează, să le „adune" și să le redea „lumii" spre desfătare și luare aminte. Considerat doar un simplu folclorist de unii cercetători ori recunoscîndu-i-se de alții doar calitatea de scriitor popular în genul lui Vasile Aaron și Ioan Barac, **A. P.** se dovedește a fi, la o scrutare mai atentă a scrierilor sale, un poet de neobișnuită profunzime, de multiple disponibilități creatoare, „ca un mare poet original, cu coordonate stilistice din cele mai personale" (Edgar Papu), care marchează o dată semnificativă în istoria literaturii române. El se arată a fi un „poet complex", din „familia poeților întemeietori" (Eugen Simion), care, trăitor în acest colț de pămînt, a surprins în scrierile sale o lume în plină efervescență, „oscilînd între realitate și legendă, fascinantă prin pitoresc și naturalețe, prin incomprehensibila zestre morală concentrată în zicători și proverbe, nu o dată vicioasă și deșuchiată..." (Al. Săndulescu). În contextul operei antonpannești, *Povestea vorbei* ocupă un loc privilegiat. Fiind, probabil, in intenția lui **A. P.,** așa cum observă Tudor Vianu, „un veritabil manual de morală practică", „culegerea de proverburi" își propune (și) să educe cititorul în spiritul înțelepciunii, al „prudenței" și „măsurii", al „bunului simț" și al „rațiunii". Dar și al respectului pentru munca cinstită și efortul onest. **A. P.** este un vajnic apărător și propovăduitor al virtuților morale și, deopotrivă, „un dușman neîmpăcat a tot ceea ce pune în pericol ființa umană", confortul ei fizic și moral. El veștejește lenea, înșelătoria, zgîrcenia, dar ia în derîdere și prostia, nerozia, beția, minciuna, gelozia, necredința etc. O întreagă tipologie de personaje ni se înfățișează în micile poeme care ilustrează grupele tematice de proverbe: palavragiii, flecarii, leneșii, bețivii, proștii, ipocriții, zgîrciții, cei ce umblă cu vicleșuguri, femeile necredincioase. Limbuția „e mai rea decît beția", va spune **A. P.**; „Noi rîdem de unul — de doi/ și patruzeci rîd de noi; Omul care e flecar/ Troncănește ca ș-on car; Prostia ca nerozia/ Se rudesc cu nebunia; Șade și el între noi/ Ca măgarul între oi; Nevoiașu la toate/ Zice că nu poate; Lenea e cucoană mare/ Care n-are de mîncare; Cînd ești poftit la o masă/ Pleacă sătul de acasă; Făgăduiala dată/ E datorie curată; Dacă la patruzeci — am putut/ La optzeci ce-o să poci?" ș.a.m.d. După cum se poate vedea, spectrul tematic al acestor proverbe și zicători este unul extrem de întins, acoperind practic toate dimensiunile existenței umane. Ele sînt încheieri la care poporul a ajuns în urma a secole de experiență trăită și de meditație colectivă pe care le transmite pe cale orală generațiilor următoare ca pe niște adevărate îndreptare morale, demne de luat în seamă. Ele concentrează înțelepciunea populară, o filosofie pe care Paul Cornea o numea „filosofia bunului simț" și care, în opinia sa, aparținea, însușită fiind, „lumii mărunte românești dintre 1820-1850"; „... e

Scanned with OKEN Scanner

filosofia unei umanități mijlocii, spune mai exact istoricul literar, a cărei etică se trage din experiență și al cărei criteriu e bunul simț". Oricum, regulile și virtuțile propuse poartă amprenta uriașei experiențe colective a poporului, menționează mai departe Paul Cornea. Cum spuneam, proverbele și zicătorile incluse de **A. P.** în *Povestea vorbii* sînt ordonate pe capitole; în interiorul acestora aranjarea „sentințelor" se face pe principiul sinonimiei, așa cum observă toți comentatorii, dar o sinonimie care admite, totuși, o ascendență, o înaintare spre un anume miez semantic (proverbele admit „o progresie lentă de sens" — Paul Cornea), spre sensul mai general în jurul căruia sînt grupate proverbele. În sfîrșit, sensul acesta, configurat de construcția paremiologică, urmează a fi decriptat pentru cititorul-ascultător de poemul-povestire ce încununează șirul de proverbe. În unele situații, pentru ca intenționalitatea autorului să iasă și mai explicit la lumină, la sfîrșitul povestirilor mai sînt adăugate cîteva proverbe și, ca un soi de acord final, un ultim vers conținînd morala. **A. P.** se dovedește și în *Culegerea de proverburi. Povestea vorbii* un scriitor autentic, de o prospețime și strălucire uimitoare, de o mare îndemînare sub raport stilistic. El este, mai mult, un inovator nu prin cuprins, cum ne încredințează Paul Cornea, cît prin maniera în care izbutește „înșurubarea" proverbelor în „materialitatea plastică a limbajului". Arta lui **A. P.**, vizibilă în aceste alcătuiri paremiologice, constă în asocieri și apoziții insolite de termeni, în „realizarea lapidară" și „puterea invenției", în caracterizările sugestive care devin, în cele din urmă, niște „adevărate fiziologii". *Povestea vorbii* dezvăluie un adevărat „artist al cuvîntului", un poet al nuanțelor celor mai fine. Ea este nu numai „o veritabilă enciclopedie de morală socială" (Paul Cornea), ci și, așa cum scria Tudor Arghezi, o „bijuterie verbală" ilustrativă pentru ceea ce am putea numi geniul limbii române. Și al lui **A. P.** deopotrivă.

EDIȚII: *Culegere de proverburi sau Povestea Vorbii*, București, 1847; *Culegere de proverburi sau Povestea vorbii*, tom I, București, 1851-1853; *Culegere de proverburi sau Povestea vorbii*, vol. I-II, cu introducere biografică, indice și glosar de Gh. Adamescu, București, 1926; *Povestea vorbii*, cu o introducere de M. Gaster, Craiova, 1936; *Povestea vorbii*. Text, stabilit și gllosar de I. Fischer. Precuvîntare de Ion Roman, București, 1958; *Scrieri literare*, vol. I-III, text, note, glosar și bibliografie de Radu Albala și I. Fischer, București, 1963; *Povestea vorbii*, postfață și bibliografie de Al. Săndulescu, București, 1982; *Povestea vorbii*, Tablou cronologic și crestomație critică de Alexandru Ruja, Timișoara, 1991.

REFERINȚE CRITICE: G. Dem. Theodorescu, *Viața și activitatea lui Anton Pann*, 1893; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; P. Cornea, *Anton Pann*, 1964; M. Muthu, *Felurite*, 1973; Ilie Dan, *Anton Pann*, 1989.

I.Ș.

CUNOAȘTERE DE NOAPTE — Roman de Alexandru Ivasiuc, apărut în 1969. Prin factură, acest al treilea roman — în ordine cronologică — al lui **Al. I.** aparține încă celei dintîi epoci a creației sale, epocă definită îndeobște (dar nu pe de-a-ntregul adecvat) printr-o trăsătură a „eseismului".

Există, totuși, în *Cunoaștere de noapte*, anumite elemente ce vorbesc deja în chip destul de elocvent despre coordontele pe care proza lui **Al. I.** va avea să se înscrie, în continuare; deși aceste elemente țin, deocamadată, de o sferă strict tematică și tipologică. îl avem în vedere, mai presus de orice, pe protagonistul romanului, Ion Marina, un „înalt funcționar într-un minister-cheie", așadar un adevărat „tehnician al puterii", un prim exponent al unei familii de personaje prin care literatura lui **Al. I.** va ajunge curînd să exceleze. Calitățile native ale personajului, pe de o parte, precum și altele, dobîndite și rafinate prin chiar exercițiul puterii, pe de altă parte, fac din Ion Marina una dintre cele mai convingătoare întruchipări literare ale autorității, în perspectivă umană și socială. Însușirea lui de căpetenie pare să fie aceea de a menține sub control lucrurile, oamenii, situațiile și — nu în ultimul rînd — chiar pe sine însuși, performanță cu atît mai importantă, cu cît eroul are de strunit „o energie furioasă, nedomolită, ce uneori izbucnea în afară, aproape spre spaima celor care-l cunoșteau". Iar conștiința acestei puteri, Ion Marina o are cu prisosință, ceea ce-i dă, în majoritatea împrejurărilor, un aer liniștit, calm, o siguranță de sine ce „determină reflex respect și ascultare". O remarcabilă vocație de a fi „șef", de a conduce, vădește Ion Marina și

Scanned with OKEN Scanner

sub raportul puterii de decizie; eroul este „un om capabil să dea soluții", ceea ce nu pare să fie întru totul străin de o anumită înclinație mentală de a simplifica, de a tranșa complexitatea, „limitînd cu un gest (avea și o mișcare a mîinii special pentru asta), posibilul de imposibil, realul de imaginar, certul de incert". Ion Marina nu are, hotărît lucru, temperamentul unui visător, și tocmai în virtutea acestui fapt izbutește el să devină atît de eficient. Produs desăvîrșit al mecanismelor puterii, Ion Marina are să ne apară însă, deopotrivă, și ca o victimă a acestora. Anumite speculații, în această privință, sînt îndreptățite mai cu seamă de reacțiile pe care și le descoperă personajul într-o situație relativ inedită pentru el, o situație ce nu mai ține de angrenajul puterii, ci este mai degrabă una general omenească. Este vorba, mai exact spus, de vestea dramatică pe care o primește Ion Marina, la un moment dat, în legătură cu boala incurabilă de care suferă soția lui, Ștefania: „Acum" — îi comunică medicul neîndurătoarea sentință — „cel mai important lucru este starea psihică a bolnavei. Încolo, nu mai e nimic de făcut. Trebuie menținută așa, să se simtă cel puțin bine, măcar pînă nu apar durerile. Să i se spună că totul va decurge bine, că nici măcar nu e nevoie de operație, așa cum s-a crezut la început. A fost o greșeală și lucrurile se vor aranja de la sine. Cel mai important lucru rămîne starea ei psihică, să nu fie împinsă spre disperare". Readus, cu atîta brutalitate, pe un teren al omenescului și al sensibilității, Ion Marina va afla despre sine — nu fără stupoare — că nu mai are capacitatea de a conferi evenimentului un sens intim și personal, de a-l resimți în chip plenar și profund. Așa cum, pentru eroul din *În căutarea timpului pierdut,* moartea bunicii rămîne multă vreme o idee abstractă, o idee de care sensibilitatea protagonistului nu ia cunoștință decît mult mai tîrziu, tot astfel, pentru Ion Marina, moartea iminentă a soției sale rămîne, la rîndul ei, o abstracțiune: „ea nu prindea față, rămînea ciudat de abstractă". Eroul trece printr-o lungă și chinuitoare criză, atunci cînd își dă seama că „nu-și putea reprezenta moartea nevestii sale". Această gravă — și alarmantă — carență a interiorității și omenescului este pusă de scriitor pe seama unui anumit tip de integrare a protagonistului în angrenajele puterii; fiindcă, într-adevăr, în virtutea funcției sale, Ion Marina aparține unei complexe ierarhii sociale, dar modul lui de participare se rezumă la „a-și face datoria". Ion Marina urmează, într-un fel, pe această latură, sfaturile pe care le primește de la rutinatul Valeriu Trotușeanu, care îi cere să se supună comandamentelor transmise de ierarhie, suprimînd în întregime, în sine, nevoia subiectivă de înțelegere, de a pătrunde „rosturile superioare"; „Există niște motive în plus, pe care nu ți le pot spune, motive bine gîndite, care ne depășesc pe amîndoi" — îl învață Valeriu Trotușeanu; și continuă: „Ăsta e *adevărul adevărat*, există undeva niște rațiuni superioare, bine cîntărite". Și, mai departe, într-o discuție ce implică în subtext principiul hegelian al rațiunii subiective, ce terbuie să se supună Rațiunii obiective — dar numai printr-un act de consimțire liberă: „Spune dumneata, spune" — divaghează Valeriu Trotușeanu, de pe poziții accentuat anti-subiective — „ai încredere că singur știi ce e bine și ce e rău, știi ce trebuie și ce nu? (...) Acest adevăr e deasupra, mult deasupra, e legea și necesitatea și nu bietele noastre păreri și îndoieli. Dacă mereu ne-am întreba, te întreb eu, unde am ajunge? Acesta e adevărul adevărat. Nu micul, ridicolul adevăr individual, pe care poți să-l cuprinzi dumneata și ți-e îngăduit să-l afli". Iar Ion Marina — în măsura în care aparține mecanismelor puterii — este supus unor presiuni ce urmăresc să-l transforme într-un simplu instrument de execuție, impersonal, văduvit de orice interioritate. Principalul simptom prin care se traduce această opacitate a sensibilității față de întîmplări cu caracter personal e o pronunțată tendință de „a atomiza", de a percepe, adică, detaliile și de a nu putea cuprinde și semnificațiile globale. Ion Marina distinge cu foarte multă limpezime „bărbia rasă" a doctorului care îi comunicase știrea, remarcînd chiar „cîteva fire rămase pe buza de jos"; halatul doctorului avea nasturii cusuți „cu ață albă", în cruce, iar unul din brațele acestei cruci era „mai gros", iar celălalt „mai subțire". Pe fruntea doctorului se desenau „patru pliuri largi", iar, la cuta din mijloc, conturul era săpat „mai adînc și mai întortocheat". Toate aceste infinit de mărunte detalii refuzau însă de a se integra într-un sens global: „Toate lucrurile astea se chemau spital, dar nu se

Scanned with OKEN Scanner

îmbucau, n-aveau legătură unul cu celălalt, şi de aceea numele plutea pe deasupra, fără să poată să le unifice". Subiectul romanului îl dă, propriu-zis, tocmai acest îndelung şi delicat proces de reumanizare şi convertire personală, pe care îl parcurge Ion Marina, cel care fusese, pînă nu demult, numai un simplu instrument în cadrul mecanismului abstract al puterii. Tratamentul constă dintr-o rememorare şi retrăire a iubirii eroului pentru Ştefania, a vieţii lor comune; este vorba însă de o retrăire întrucîtva „mişcată" a trecutului, o retrăire — de fapt — a adevărului subiectiv al acestuia: „I s-au întîmplat, le trăise, e adevărat, dar numai atît (...). Dar toate acestea le făcuse doar rapid, răspunzînd la semnale, acţionînd rapid, acoperind consecinţa şi ecoul unui act, cu actul următor, cu fapta care-i urma. Pe cînd acum, după douăzeci şi mai bine de ani, nu acţionase, ci *gîndise*, dacă asta înseamnă cumva gîndire, fiecare scenă în parte, descompusă". Această retrăire a trecutului va avea darul de a-i restitui eroului propria viaţă, pe care el atît de puţin şi-o trăise, la drept vorbind, astfel încît, la sfîrşit, lui Ion Marina i se va părea că „fiinţa Ştefanei era prezentă pentru prima dată". *Cunoaştere de noapte* poate fi socotit drept un foarte interesant exerciţiu pregătitor pentru cîteva din marile romane ce vor urma, îndeosebi *Păsările* (1970) şi *Iluminări* (1975).

EDIŢII: *Cunoaştere de noapte*, Bucureşti, 1969; ed. a II-a, 1979.

REFERINŢE CRITICE: G. Dimisianu, *Prozatori de azi*, 1970; N. Ciobanu, *Panoramic*, 1972; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1974; N. Manolescu, în vol. *Prelegeri de literatură română contemporană*, (Universitatea Bucureşti), 1974; Anton Cosma, *Romanul românesc şi problematica omului contemporan*, 1977; I. Vitner, *Alexandru Ivasiuc, înfruntarea contrariilor*, 1980; C-tin Preda (ed.), *Alexandru Ivasiuc interpretat de...*, 1980; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan, I, Realismul*, 1988; I. Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, 1994.

L.P.

CUVINTE POTRIVITE — Versuri de Tudor Arghezi. Se publică o notă privind iminenta apariţie a nu mai puţin de cinci volume argheziene. Şi din această avalanşă nu va trece în zaţuri decît volumul de poeme, care iese de sub tipar la 22 aprilie 1927, la Editura Fundaţia Principele Carol. Interesul mare suscitat de volum va impune un nou tiraj în 1928. Mare parte a versurilor cuprinse în volum sînt cunoscute publicului, fiind în prealabil publicate în reviste. Pentru o localizare, v. aparatul critic al ed. (vol. I-XXXVIII, 1962-88). Debutul cu acest volum, produs la 47 ani, l-a pus pe **A.** într-o situaţie stilistică dificilă. „...la 1927 — scrie Dorina Grăsoiu în *„Bătălia" Arghezi* (1984) -, **A.** se desprinsese nu numai de generaţia din care, biologic vorbind, făcea parte (Octavian Goga, Ion Minulescu, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu etc.), dar risca să fie depăşit, prin numărul cărţilor publicate, şi de noua generaţie afirmată după primul război mondial (Adrian Maniu, Ion Pillat, Lucian Blaga etc.), ce impusese o nouă sensibilitate şi, mai ales, un nou tip de lirism." Cu toate acestea, cu aproape un deceniu înainte de apariţia volumului, **A.** e întîmpinat cu superlative cu precădere de către avangardişti, sensibili la inventivitatea lexicală a poetului prezent, deocamdată, doar în reviste, şi la forţa neconvenţională, antiburgheză a expresivităţii sale lirice. „**A.** — scrie B. Fundoianu — a voit să fie sociabil şi a isprăvit prin a fi castelan. Fiindcă e imposibil să fii cîrţiţă cînd te-ai născut în piatră de culme. **A.** cel izolat a devenit, dintr-o dată, poetul mare. Lucrul a venit brusc, pentru că evoluţia fusese lungă. Populaţia a crezut — pentru că era în firea ei să creadă — şi s-a neliniştit, fiindcă un fenomen supără. În două luni, toţi cei care au citit au declamat versurile lui."

În 1922, N. Davidescu (*Flacăra*, nr. din 20 oct) îl opune pe „simbolistul" **A.** tradiţionalistului sămănătorist N.Iorga, formulînd cu claritate necesitatea ridicării unei „baricade" estetice, opusă celei strict etice, reprezentate de către conjuncturalul preopinent. „**A.**... — scrie în continuare cu patos N. Davidescu — „a urnit spiritele creatoare din inerţia epigonică postemineseiană". Parti-pris-ul simbolist al lui Davidescu avea să fie sancţionat, însă, de către E. Lovinescu, o dată cu apariţia volumului IX al seriei sale de *Critice* (1923), dedicat *Poeziei noui*. Includerea lui **A.** — fără volum la data respectivă — în corpul comentariilor individualizate echivalează, firesc, cu o consacrare, prin nimic diminuată de faptul că Lovinescu îl situează pe **A.** între

Scanned with OKEN Scanner

„falşii simbolişti". Modernistii par, însă, decişi să nu-l scape din mînă. În luna mai a anului 1925, celebra revistă a avangardiştilor, *Integral,* îi dedică un număr omagial, prilej de îndrăzneţe volute stilistice. Astfel, acelaşi Fundoianu, consecvent în dovezile sale nedrămuite de admiraţie, scrie de data aceasta următoarele: „Mistic, A. dărîmă biserici; simbolist, A. surpă, cu imaginile lui, cu sonoritatea lui vătuită, internă, cariatidele născute din muzică şi obscur, ale şcolii." Textele — pe alocuri insuficient de atent dozate în privinţa superlativelor — insistă pe motivaţii dragi avangardiştilor: necredinţa, îndrăzneala atee, nonconformismul moral, apostazia, *poeta artifex*. Astfel, pentru Ilarie Voronca (prezent în corpul aceluiaşi număr), A. este *constructivistul total* (iniţiatorul unei „gramatici Arghezi" în poezia română), „alchimist al imaginii" şi iscusit „fierar al cuvîntului". Astfel, Mircea Eliade avea să constate într-un text presărat cu esenţe acide că apariţia volumului *Cuvinte potrivite* — ale cărui detalii de gestaţie tipografică umpleau pînă la refuz coloanele presei literare — a fost precedată de un adevărat *„mit Arghezi"*. „Nu sîntem împotriva literaturii d-lui A. — precizează Eliade. — Îi recunoaştem toate însuşirile talentului său şi îi admirăm originalitatea. Dar nu putem admite exagerata admiraţie pe care foarte mulţi dintre publicişti o vădesc faţă de săptămînala producţie a d-lui A....Oricine îşi scrutează, însă, sensibilitatea estetică, bunul simţ şi spiritul critic va recunoaşte cît de neîndreptăţit este cultul arghezian. Atitudinea expectativă e nu numai prudentă — dar singura recomandabilă. Cel puţin atît timp cît nu va apare nici un volum al d-lui A.." Ieşirea de sub tipar a *Cuvintelor potrivite* (la 22 aprilie 1927, „de Săptămîna Patimilor") declanşează o furibundă campanie de presă, întinsă pe un registru larg, de la „închinare" evlavioasă la invectivă. „Evenimentul mare literar — scrie Romulus Dianu — apariţia volumului de versuri al d-lui T.A., dacă s-ar fi produs cu 15 ani înainte, ar fi însemnat astăzi pentru poezia românească o nouă orientare tot atît de primejdioasă şi de sfîntă pentru epigoni, pe cît a fost cartea lui Eminescu..." P. Constantinescu, ponderat prin firea sa lăuntrică, e şi el impresionat: „...în cartea liricei noastre, începută de Eminescu, poetul *Cuvintelor potrivite* se aşează imediat în primul rang." G. Călinescu îl socoteşte „pe d. T. A. drept cel mai mare poet contemporan al nostru". „Nimeni astăzi — scrie criticul — nu îmbină ... într-o sinteză mai desăvîrşită inspiraţia largă, profundă, elementară, cu nuanţa măruntă şi nestatornică şi, mai ales, nimeni nu poate fi mai trivial cu atîta suavitate şi mai elevat cu mijloace atît de materiale." Se recunoaşte, în aceste elogii, un antiardelenism subiacent, orientat împotriva lui Blaga (în plenitudinea forţelor sale de creaţie) şi a expresionismului vizionar, mitic, pus în contrapartidă cu dinamica blasfematorie a imprecaţiei turnate în forme incomode, lexical inedite. Obsesia critică a perioadei — şi, totodată, o bună poartă de intrare în substanţa de profunzime a liricii argheziene — o reprezintă „materialitatea" volumului. Astfel — scrie G. Călinescu — volumul impune „O elevaţie stîncoasă şi trudnică de paradis terestru, o nepăsare mîndră de pisc strălucind rece de zăpadă, deasupra norilor." E. Lovinescu — deopotrivă de darnic cu elogiile — e reticent în privinţa „misticismului" poeziei argheziene, fiind însă de acord că ea exprimă „numai setea de divin, neliniştea în privinţa lui şi nevoia certitudinii materiale." Persistînd într-o mai veche obsesie, Lovinescu contestă din nou apartenenţa lui A. la simbolism, dar îl proclamă iniţiatorul unei *noi estetici* în literatura română, „estetica poeziei scoasă din detritusuri verbale." Singurul reticent (şi învăluit în tăcere, la apariţia volumului) e G. Ibrăileanu. Dimpotrivă, pentru M. Ralea, *Cuvinte potrivite* e rezultatul unui prometeism estetic: „...încurcat şi enervat mereu de rezistenţa pe care i-o opune expresia — notează Ralea -, dl. T. A. se opinteşte brusc, sfarmă toate lanţurile şi spune mai tare şi mai minunat decît oricine ce are de spus." De partea cealaltă a baricadei, vetustul G. Bogdan Duică reacţionează oripilat, într-un text de o infailibilă zgrunţuroşenie eticistă. Urîtul volumului e o atitudine condamnabilă — scrie criticul -: „o simţire estetică firesc şi fin educată ar fi respins-o." Cartea e, de altfel, — în înţelegerea lui Duică — plină de „blocuri de urîte realităţi" „scîrnave"; una dintre acestea cel puţin, de o „aculturalitate frivolă", „...trebuie scoasă din literatură cu biciul crud al scîrbei." Sintetic — notează profesorul

Scanned with OKEN Scanner

clujean — , caracteristica volumului e „bizarul". Recidivează negativ şi M. Eliade: pentru el, volumul are darul de a scoate în evidenţă tocmai *defectele* lui **A.**, atît de bine ascunse de apariţia de pînă atunci — diseminate în presă — a poeziilor: efortul pernicios de construcţie gîfîită, opus firescului ce caracterizează viziunea unui poet autentic, lipsa de amplitudine şi de conştiinţă estetică bine articulată („sentimentalism ieftin, învechit, deslînat..." şi...lipsa de cultură adîncă a autorului („"filosofie" de manual gimnazial"). Cel mai virulent detractor e Ion Barbu, într-un text indirect, dedicat de fapt *Evoluţiei poeziei lirice* a lui E. Lovinescu. „Geografia literaturii noastre — scrie I. Barbu — începe să pară un peisagiu de marasm, imposibil de locuit. De o parte conglomeratul primitiv al poeziei argheziene; de alta, vacuitatea, platitudinea vîntului lovinescian care-l îmbăiază." Atacul culminează cu celebrele invective din *Poetica domnului Arghezi*: refuzat de „mesagiu", de „Idee", poetul exhibă — scrie savuros criticul de ocazie — o „estetică de covoare olteneşti", „preconizînd nu ştiu ce sentimentalism, nu ştiu ce vag sensualism turanic." Defectul lui **A.** — acuză Ion Barbu — derivă din incapacitatea poetului de a găsi tonalitatea poeziei pure, „măsura de aur a lirei", rămînînd complice la nivelul „pitoresc" şi „violent" al gustului literar comun autohton, „mahalagiu, agricol sau haiducesc." Insistenţa pe dosarul întîmpinării critice a *Cuvintelor potrivite* argheziene se justifică în primul rînd din dorinţa de a separa apele: poetul e întîmpinat superlativ de către adepţii lirismului conceput ca expresivitate nonconformistă, e valorizat encomiastic de către sacerdoţii esteticului, fiind repudiat, pe de altă parte, de către intelectualizanţi. Dacă ne raportăm la primele acorduri, deja amintite, ale modernişti1or, sesizăm că în momentul debutului, aura de *poeta artifex* cu care fusese **A.** înnobilat de către aceştia dispare în favoarea unei perspective care va insista pe valorile nativului, ale spunerii „directe", fruste, nevoalate prin tropi stilistici. Astfel, Vladimir Streinu va vorbi de „erupţia de dinamism" şi de „geologia" *Cuvintelor potrivite*; Nichifor Crainic îl va asocia, prin *Psalmi*,...gîndirismului, Ş. Cioculescu va elogia proteismul unei „naturi" capabile de infinite translaţii, în vreme ce Eugen Ionescu va incrimina „pitorescul" facil, eşuat în „simulare şi efect melodramatic preconceput; poezia "metafizică" eşuată în grandilocvenţă, sonoritate goală, pompă...retorism, discordanţă în unitatea organismului liric...facilitate." În realitate, *Cuvinte potrivite* e una din marile cărţi ale literaturii române, confruntate, prin hazardul unei apariţii tîrzii, cu un alt tip de sensibilitate literară dominantă. Cu timpul, dezacordurile iniţiale s-au estompat, dînd la iveală o altă obsesie: onticul. „La **T. A.** — notează Lucian Raicu — cuvîntul e singura forţă capabilă să reabiliteze existenţa." Pentru Al. Husar **A.** „dublează funcţia gnoseologică a artei de o funcţie ontică", pe cînd, în cea mai bună interpretare care s-a dat pînă acum universului arghezian (N. Balotă), eseistul notează şi el că „în poezia lui **A.** este înscrisă...o îndoită aventură: a Fiinţei şi a Cuvîntului. Poetul este angajat în această aventură ca un cuvîntător care năzuieşte spre un surplus de fiinţă în cuvîntul său." Imprecaţia, urîtul, nonconformista rugă divină, monologată, a *Psalmilor* sînt toate subsumate raportului ce leagă, ontologic, fiinţa de cuvînt. N. Balotă remarcă, în acest sens, o absenţă a „centralităţii" în universul poetic arghezian: cuvîntul — orice cuvînt — devine, în acest registru, „mască" a fiinţei, plămădire voit distorsionată a unei fiinţe pentru care legea firii rămîne aceea a „nedezvăluirii", a ascunsului: „Reticenţa în confesiune — scrie profesorul Balotă — înseamnă ezitare ontică şi descoperire a golului în cuvînt. De aici nevoia măştilor, ca şi a cuvîntului ca disimulare. Jocul cu cuvintele nu este doar voios-gratuita încrucişare a lor, ci e mărturia directă, întruparea în verb a unei sfîşieri. Cuvîntul arghezian nu este doar expresia unei drame, ci însăşi drama." S-a insistat mai puţin — în cazul unui volum de referinţă pentru istoria poeziei româneşti — în privinţa registrului minor al *Cuvintelor potrivite*. Intră aici eminescianismul nostalgic, rugător din *Vino-mi tot tu...*, elegiacul naturist din *Sfîrşitul toamnei*, tăcerea aspră din *Miez de noapte*, convenţionalismul hibernal, pastelat din *Zăpadă*, însă volumul, unul din cele mai puternice, ca forţă lirică, din literatura română, trebuie căutat cu prioritate în registrul major, religios şi teologic al său, punctat de capodopere cum sînt *Psalmii*, *Morgen-*

Scanned with OKEN Scanner

stimmung, Între două nopți, Psalmul de taină, Duhovnicească sau *De-a v-ați-ascuns,* din care răzbate atît sublimul suferinței și al singurătății individuale, cît și un ortodoxism sarcastic, ludic („E jocul sfintelor Scripturi./Așa s-a jucat și Domnul nostru Isus Hristos"), apropiat de platforma folclorică, unde Diavolul e la fel de plauzibil ca și Dumnezeu, pe simplul motiv că știe mai bine decît Cel de Sus că viața nu e nimic altceva decît o simplă caricatură a morții („*Așa e jocul, începe cu moarte.*").

EDIȚII: *Cuvinte potrivite,* București, 1927 (ed. a II-a în 1928); *Versuri* (ed. definitivă îngrijită de autor, București 1936 (alte ed. În 1940, respectiv 1943, ambele adăugite); *Versuri alese*, București, 1946; *Una sută una poeme*, București, 1947; *Versuri*, București, 1959; *Versuri și proze*, București, 1960; *Versuri,* București, 1960; *Scrieri,* I.,București, 1962; *Versuri,* I-II, București, 1966; *Poezii*, București, 1970; *Poezii*, București, 1971; *Versuri și proze*, București, 1973; *Caligula*, București, 1975; *Poezie filozofică*, București, 1976; *Cuvinte potrivite,* București, 1977; *Versuri*, București, 1988.

REFERINȚE CRITICE (altele decît cele menționate în corpul textului): D. Caracostea: *Prolegomene argheziene*, 1937; G. Călinescu: *Tudor Arghezi*, 1939, respectiv *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; P. Constantinescu: *Tudor Arghezi*, 1940; Ș. Cioculescu: *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, 1946, respectiv *Argheziana*, 1985; Emil Manu: *Prolegomene argheziene*, 1968; D. Micu & N. Manolescu: *Literatura română de azi*, 1965; N. Manolescu: *Metamorfozele poeziei*, 1968; Sevastia Bălășescu în: *Limbă și literatură*, vol. XXII, 1969; Al. George: *Marele Alpha*, 1970, respectiv *Scriitori români.* Coordonare și revizie științifică M. Zaciu în colaborare cu M. Papahagi și A. Sasu, 1978; Șt. Aug. Doinaș: *Lampa lui Diogene*, 1970; D. Micu: *Tudor Arghezi*, 1972; Florea Firan: *De la Macedonski la Arghezi*, 1975; N. Balotă: *Arte poetice ale secolului XX*, 1976; E. Simion: *Scriitori români de azi*, II, 1976; *Tudor Arghezi interpretat de...* Prefață, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Alex. Ștefănescu, 1981; Dorina Grăsoiu: *„Bătălia" Arghezi*, 1984; Mircea Zaciu, *Dicționarul Scriitorilor Români.* Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, coordonare și revizie științifică, 1995.

Șt.B.

CU VOI... — Volum de poezii de George Bacovia, apărut la București, 1930. Inițial, volumul a figurat în planul de apariții al editurii „Cartea Românească", dar, în urma unui conflict cu Ion Pillat, care „era directorul secției de poezie, soția poetului, Agatha Grigorescu-Bacovia, a retras manuscrisul depus încă de la sfîrșitul anului 1928. Ca urmare, cartea a apărut, doi ani mai tîrziu, în condiții grafice foarte bune, la editura revistei „Orizonturi noi", condusă de G. St. Cazacu, prieten și admirator al poetului.Unicul manuscris (ce include ciclurile *Plumb, Scîntei galbene* și *Cu voi...),* datînd aproximativ din anii 1924-1925, s-a păstrat la Biblioteca Facultății de Litere a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj și provine din arhiva lui G. Bogdan-Duică, profesorul care a vorbit pentru prima dată studenților despre poezia lui **G. B.** și care a intenționat să scoată o nouă ediție din versurile poetului. Manuscrisul, cu mai puține titluri în sumar decît volumul tipărit, este important pentru că ne introduce în laboratorul de creație al poetului, ilustrînd prin variante, uneori mult deosebite de forma definitivă a poeziilor, o tendință mai generală, specifică lui **G. B.,** de restrîngere a expresiei poetice. Poezia *Proză* („Plouă...") cunoaște două versiuni manuscrise: cea din ms. Cluj și cea din ms. 2083 de la Biblioteca Academiei Române, donat de Ion Pillat. Cu excepția poeziilor *Piano* și *Mister,* care au apărut doar în volum, toate celelalte au fost tipărite mai întîi în revistele vremii, de obicei în micile reviste efemere, rareori în cele mari: „Orizonturi noi", „Ateneul cultural", „Viața literară", „Arta", „Cugetul românesc", „Cuvîntul liber", „Seara", „Flacăra", „Revista critică", „Cartea vremii", „Revista scriitoarelor și scriitorilor români". Multe versuri, după o primă apariție, vor fi reluate de două și chiar de trei ori de către alte reviste interesate de colaborarea lui **G. B.**: „Zorile", „Căminul nostru", „Ritmuri", „Mișcarea literară", „Curentul Bacăului", „Cosînzeana", „Veac nou", „Cronica Moldovei". Nu o dată aceste reluări au oferit poetului ocazia să revină asupra textului, să opereze unele schimbări (îndeosebi la nivelul titlurilor și al vocabularului poetic), înmulțind astfel numărul variantelor. împins de o dorință de perfecțiune, el nu va înceta să intervină în alcătuirea poeziilor nici după publicarea lor în volum în 1930, ultimele modificări ce pot fi luate în seamă înregistrîndu-se în ediția definitivă din 1944.

Volumul *Cu voi...* este unul dintre cele mai

Scanned with OKEN Scanner

restrînse ca dimensiuni, ale lui **G. B.**: cuprinde numai 32 de poezii. Multe dintre acestea — aproape jumătate — au fost tipărite prin reviste între anii 1904-1926 şi ar fi putut să intre foarte bine în sumarul cărţilor precedente, *Plumb* şi *Scîntei galbene*. Iar în cazul că acceptăm datările propuse de Agatha Grigorescu-Bacovia, atunci numărul poeziilor scrise pînă în 1926 este şi mai mare, depăşind cu mult numărul celor scrise după această dată. O primă constatare va fi deci aceea că volumul *Cu voi...* a fost alcătuit în mare parte din versuri ce au rămas în sertarele poetului după publicarea cărţilor anterioare. Scoase la lumină cu întîrziere şi răzleţite printre alte poezii mai recente, aceste versuri rămîn totuşi să ilustreze o etapă de creaţie mai îndepărtată, dacă nu chiar revolută. În categoria lor intră în primul rînd două poezii de factură eminesciană, *Ego* şi *Cu voi,* scrise în tinereţe, dar reluate de abia acum într-o carte. Influenţa lui Eminescu a putut fi percepută încă din *Plumb* şi *Scîntei galbene,* dar acolo era nesemnificativă, era prea slabă pentru a se putea vorbi, la acea dată, de o dimensiune eminesciană a liricii bacoviene. După publicarea volumului *Cu voi...* n-a mai existat însă nici o îndoială că **G. B.**, ca şi ceilalţi poeţi simbolişti, a participat în anii debutului la „curentul eminescian", chiar dacă acesta se afla pe atunci într-o fază de destrămare. Cele două poezii amintite sînt eminesciene nu numai pentru că împrumută vocabularul şi prozodia marelui romantic, ci şi pentru că refac o stare de spirit ale cărei origini sînt în Eminescu. Întîrzierea cu care ele au fost publicate în volum se explică prin faptul că, în primele decenii ale secolului, cînd apăreau *Plumb* şi *Scîntei galbene,* mai mulţi poeţi îşi exprimaseră deja dorinţa de-a scoate poezia românească de sub influenţa lui Eminescu şi de a-i da un alt curs, mai apropiat de sensibilitatea modernă. Nedorind să se manifeste contra unui asemenea curent de primenire, necesar în acel moment, **B.** a amînat tipărirea în volum a celor două poezii pînă la o dată cînd problema eminescianismului îşi va fi pierdut actualitatea. Tot din categoria versurilor vechi, neselectate pentru cărţile anterioare, fac parte şi cîteva din poeziile sociale din *Cu voi...* Adunate la un loc, cu toate că unele au fost scrise cu mult înainte, acestea au dat nota dominantă a volumului, considerat pînă astăzi de critica literară ca „volumul cel mai social al poetului" (Mihail Petroveanu). De altfel, **B.** însuşi, anticipînd opiniile criticilor literari, spunea într-un interviu că în *Cu voi...* „se găsesc numeroase ecouri ale constatărilor [sale] de ordin social". Deosebirea de Alexandru Macedonski, teoreticianul poeziei sociale la noi, constă în faptul că, pe cînd autorul *Nopţii de februarie* s-a menţinut întotdeauna în cadrul unei definiţii romantice, hugoliene chiar, **B.**, influenţat de lecturile din liceu, va face loc unui vocabular socialist. În *Amurg, Poemă finală,* dar şi într-o poezie din 1930 intitulată *Crize,* apar termeni de extracţie socialistă (burghez, greve, foame, proletar, tovarăş) şi, bineînţeles, o viziune asupra lumii împrumutată de la socialişti. Tema viitorului precum şi unele accente profetice vizînd destinul colectivităţii („un geniu se va naşte" — *Amurg)* provin, de asemenea, din sfera poeziei sociale. Părerea Agathei Grigorescu-Bacovia, nelipsită probabil de un grăunte de adevăr, este că versurile de această factură au rămas în afara volumelor precedente nu din voinţa poetului, ci prin hotărîrea editorilor săi, a lui Ion Pillat în special, care nu agrea poezia socială. N-ar fi exclus însă ca, lăsîndu-le deoparte, **B.** să fi vrut el însuşi să oculteze, cel puţin pentru o vreme, influenţa macedonskiană pe care, fără îndoială, a resimţit-o la începuturile activităţii sale. Aflăm, în sfîrşit, în *Cu voi...* poezii de factură simbolistă, unele scrise pe la începutul secolului, ce se deosebesc prea puţin, ca stil şi ca orientare, de versurile tipărite în *Plumb* şi *Scîntei galbene.* Dacă au existat motive, aşa cum am văzut, pentru a amîna poeziile eminesciene şi cele sociale, e mai greu de înţeles de ce a aşteptat poetul atîta vreme pentru a publica în volum nişte poezii simboliste, asemănătoare în multe privinţe cu cele deja cunoscute, cu atît mai mult cu cît simbolismul ca mişcare literară îşi încetase existenţa şi la noi după primul război mondial. Procedînd în felul acesta, **B.** a putut lăsa impresia unui poet monocord, fără evoluţie, fixat într-o formulă de acum istoricizată. Simbolismul său se trage din decadentismul francez şi cultivă, ca şi acela, stările morbide, straniul, halucinaţia, obsesiile. Deşi poetul n-a fost un gînditor şi n-a vrut să

Scanned with OKEN Scanner

facă filosofie cu mijloacele artei, aflăm totuşi în volumul *Cu voi...* o viziune asupra istoriei, proprie nu doar lui, ci şi celorlalţi simbolişti români. **G. B.** avea sentimentul că trăieşte într-un „secol rafinat" şi că e martorul unei degradări a tuturor valorilor, îndeosebi a celor creştine. Viaţa religioasă a devenit o simplă inerţie iar catedralele sînt doar nişte vestigii al căror rost nimeni nu-l mai înţelege. Decadenţa poate fi observată peste tot: în rafinament, în pierderea sentimenului religios, în erotismul morbid şi profanator. Mai multe poezii *(în altar, Sepulcre violate)* mizează pe efectul de impietate şi au în comun dorinţa secretă de-a epata, prin violenţa imaginilor, conştiinţa adormită a cititorului burghez. Pe lîngă aceste versuri, reprezentative pentru o primă etapă din evoluţia lui **G. B.,** volumul *Cu voi...* include şi poezii mai recente, scrise şi publicate în reviste după 1926. Cîteva dintre ele sînt deosebit de importante pentru că semnalează o înnoire a mijloacelor poetice, deocamdată doar întrezărită, dar care se va accentua în viitor, ducînd la formula atît de controversată a *Stanţelor burgheze.* Critica literară a recunoscut asemenea prefigurări ale „stanţelor" îndeosebi în poeziile de la sfîrşitul volumului: *Destul, Pe deal,* şi *Din urmă.* Poetul vorbeşte aici despre lipsa oricărui îndemn lăuntric de-a mai scrie, despre blazare şi căderea în indiferenţă, despre amnezie şi lehamite. Cîte un vers încă se conformează tiparului prozodic, în vreme ce altul, următorul, rămîne parcă neterminat, rupt pe la mijloc, gîtuit de o neputinţă a poetului de-a se mai exprima. Rareori aflăm în aceste poezii versuri întregi, cele mai multe par nişte fragmente, părţi, începuturi de vers, lăsînd impresia unei comunicări întrerupte. Punctele de suspensie, mult mai frecvente acum decît înainte, au o funcţie poetică, sugerează starea lăuntrică a celui care scrie, neputinţa lui de-a împlini versul, de a-l duce pînă la capăt. Poetul lasă parcă în sarcina cititorului să-i ghicească gîndul şi să-i complinească vorbirea. Ca şi alţi poeţi moderni, preferă expresia nominală, înşiruind substantive nu atît pe orizontala versului, cît pe verticala poeziei. În lipsa cuvintelor de legătură, substantivele se rup unele de altele, se despart prin virgulă (alt semn de punctuaţie deseori întîlnit), fracturînd la fiecare pas versul şi împiedicînd muzicalizarea rostirii. Procedeul enumerării face, de pildă, din poezia *Din urmă* o adevărată tablă de materii a poeziei bacoviene de pînă acum. Critica literară a depus eforturi considerabile pentru a detecta modelele poetului, sursele lui livreşti, ajungînd să stabilească diferite filiaţii, îndeosebi cu poezia simbolistă franceză. Nu o dată versurile lui **G. B.** absorb şi transformă enunţuri străine, devenind locul de întîlnire al unor limbaje poetice istoricizate. Memoria textului păstrează amprenta marilor stiluri supraindividuale, mai vechi sau mai noi, ce au marcat perioade întregi din istoria literaturii europene. Întretăierea codurilor poetice poate fi observată în poezii precum *Baladă, Imn, Vae soli... În* ultima dintre acestea, autorul evocă „poeţii care au fost" şi caută în cărţi ceea ce nu mai poate afla în sufletul său sărăcit, epuizat, golit de trăiri. Asemenea poeţilor de odinioară, poeţilor romantici, el se închipuie trecînd pe lîngă ape, oglindindu-se în unda lor, zăbovind în preajma ruinelor şi ascultînd plînsul cucuvelelor. Romantismul nu este însă, în aceste versuri, o sensibilitate, ci doar o manieră, o sumă de motive şi procedee la care autorul, interesat de „antichităţi", se întoarce cu o detaşare de cunoscător. E o detaşare ce primeşte uneori accente parodice, cum se întîmplă, de exemplu, în poezia *Psalm* (titlul este ironic), unde cîţiva *topoi* ai poeziei curteneşti (fecioara uitată într-un turn, mireasa aşezată pe tron, florile de crin, madona) sînt legaţi în sintaxa unui imaginar decadent şi grotesc. Relieful stilistic al multor poezii este dat, în mare măsură, de coexistenţa în acelaşi text a unor limbaje poetice diferite, unele ieşite din uz (dar nu şi din memoria culturală a poetului), altele încă vii şi anunţînd evoluţii viitoare. Căzînd între două etape ale poeziei bacoviene, *Cu voi...* este un volum lipsit de unitate, important totuşi, mai întîi pentru că dezvăluie ceea ce multă vreme a rămas oarecum acoperit în creaţia de început a poetului, iar apoi pentru că deschide o fereastră înspre ceea ce va urma de acum înainte. Cartea reţine atenţia,mai mult decît prin ea însăşi, prin prefigurările şi completările pe care le aduce. Poetul nu s-ar desprinde încă de etapa *Plumbului* şi a *Scînteilor galbene,* dar se pregăteşte s-o facă; n-a intrat încă în etapa *Comediilor în fond* şi a *Stanţelor burgheze,* dar o anticipează. Ciudăţenia volumului e aceea

Scanned with OKEN Scanner

că, în loc să concentreze asupra sa gîndurile cititorului, le abate fie înspre un trecut nu prea îndepărtat, fie înspre un viitor abia întrezărit. E o carte despicată, e linia mediană ce mai mult desparte apele decît le adună.

EDIŢII: *Cu voi...*, Bucureşti, 1930; *Poezii*, pref. de Adrian Maniu, Bucureşti, 1934; *Opere*, Bucureşti, 1944; *Poezii*, pref. de Eugen Jebeleanu, Bucureşti, 1956 (ed. rev. Şi adăugită de autor, 1957); *Scrieri alese*, pref. de Ov. S. Crohmălniceanu, Bucureşti, 1961; *Plumb*, versuri şi proză, ediţie îngrijită de Ion Nistor, ref. de N. Manolescu, Bucureşti; 1965; *Opere*, pref., antologie, note, bibliografie de M. Petroveanu, text stabilit, variante de Cornelia Botez, Bucureşti, 1978; *Poezii. Proză*, postfaţă şi bibliografie de Ion Bogdan Lefter, Bucureşti, 1983 (ed. II, 1987); *Versuri şi proză*, ed. îngrijită, note şi bibliografie de I. Nistor, pref. de M. Anghelescu, Bucureşti, 1985 (ed. a II-a, rev. Şi adăugită, 1987); *Opere*, pref de Ion Simuţ, Bucureşti, 1994.

REFERINŢE CRITICE: Perpessicius, *Menţiuni critice*, III, 1936; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; T. Vianu, *Figuri şi forme literare*, 1946; A. E. Baconsky, *Colocviu critic*, 1957; Agatha Grigorescu-Bacovia, *Bacovia*, 1962; M. Călinescu, *Aspecte literare*, 1965; I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, 1966; N. Manolescu, *Lecturi infidele*, 1966; P. Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; L. Baconsky, *Marginalii critice şi istorico-literare*, 1968; M. Petroveanu, *Bacovia*, 1969; D. Micu, *început de secol. 1900-1916*, 1970; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, Iaşi, 1970; Liviu Chiscop, *George Bacovia. Biobliografie*, 1972; Gh. Grigurcu, *Bacovia, un antisentimental*, 1974; I. Caraion, *Bacovia. Sfîrşitul continuu*, 1977; D. Flămînd, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, 1979; D. Dimitriu, *Bacovia*, „1982; Alexandra Indrieş, *Alternative bacoviene*, 1984; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, III, 1984; D. Micu, *Modernismul românesc*, I, 1984; Cr. Moraru, *Ceremonia textului*, 1985; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; M. Scarlat, *Bacovia*, 1987; V. Fanache, *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, 1994; I. Simuţ, *Revizuiri*, 1995; Ioan Milea, *Lecturi bacoviene*, 1995; Al. Muşina, *Unde se află poezia?*, 1996.

Gh.P.

Scanned with OKEN Scanner

D

D-ALE CARNAVALULUI — Comedie în trei acte de Ion Luca Caragiale. Premiera piesei: 8 aprilie 1885, la Teatrul Național din București. Tipărită în revista „Convorbiri literare", nr. 2, din 1 mai 1885. Comedia a fost scrisă cu scopul declarat de a cîștiga premiul instituit de conducerea Teatrului Național pentru cea mai bună piesă originală a anului (fapt consfințit de altfel, conform intenției lui C., de juriul întrunit la 25 februarie 1885). Inițial, piesa avea un titlu dublu: *D-ale carnavalului sau Bărbierul galant.*

Localizarea și atmosfera de bază a comediei sînt indicate concis în didascaliile autorului: „într-un carnaval, în București". Piesa circumscrie, după formula inspirată a lui Pompiliu Constantinescu, tribulațiile erotice dintr-o „lume de mahala boemă". Intriga farsei — care abundă în surprizele produse de *imbroglio*-uri și *quiproquo*-uri — se țese în jurul a două triunghiuri pasionale, ce au un punct de intersecție în figura „bărbierului galant": Crăcănel-Mița Baston-Nae Girimea și, respectiv, Pampon-Didina Mazu-același Nae Girimea. Comicul iese, în primul rînd, din contrabalansul dintre cele două perechi și din acela din cadrul fiecăreia în parte (înseși numele eroilor sînt în acest sens întru totul edificatoare). Astfel, Mache Razachescu, zis și Crăcănel sau Mangafaua, e limfatic și inexpresiv ca o „rublă ștearsă", cu înclinații efeminate, ilustrate de felul în care se privește pe îndelete în oglinzile frizeriei lui musiu Nae și se gătește, pieptănîndu-și „barbetele și chelia"; în schimb, Mița Baston, voluntară, cu predispoziții masculine, e o „republicană apilpisită", de o pasionalitate isterică, „ambetată" de singurătate și doritoare ardentă de divertisment („vino negreșit, am poftă să-i tragem un chef..."); ea își domină cu autoritate partenerul, sugestivă fiind în privința aceasta scena finală în care îl judecă și „îl zguduie" pe bietul Crăcănel. Față de primul cuplu, al doilea are caracteristicile inversate: Pampon, fost „tist de vardiști", e „unul înalt, bărbos, fioros", de o violență pompoasă în vorbă și faptă (împărțind ca „arvună" strașnice perechi de palme); spre diferență de Mița Baston, Didina Mazu, „exmarșandă" căreia îi plac „parfumurile, odicoloanele, pomădurile, liubemurile", dezvăluie, în mediul acesta suburban, o anume eleganță și feminitate, precum și frica de scandal. Chiar dacă, în conformitate cu legile elementare ale comicului, Crăcănel și Pampon, asemeni lui Stan și Bran, sînt contrastanți fizic și temperamental, pe ambii îi unește o sentimentalitate romanțioasă; aceasta pentru că primul are „naturelul simțitor" și ține „mult la amor", al doilea deoarece dovedește un fel de slăbiciune în fața femeii, considerată a fi victima propriei sale naturi copilărești: „femeie! ochi alunecoși, inimă zburdalnică!...". Intriga piesei este declanșată de căutarea frenetică întreprinsă de către „amanții de pungă", adică de către Pampon și Crăcănel, pentru descoperirea „amantului de inimă" care a provocat un „caz de traducere dublă"; în paralel, Mița, cu impulsurile ei de „cremenală", vrea să se răzbune, cu „vitrion englezesc", pe infidelul bărbier căruia i-a fost „fidea" și, totodată, pe Didina, adică pe „infama" care i-a răpit iubitul de taină. Aceste intenții dau un curs zigzagat acțiunii ce merge „din încurcătură în încurcătură" și din surpriză în surpriză, lucru ce-l face pe Iordache, calfa lui musiu Nae, să exclame pe bună dreptate: „Frumos carnaval!". *Imbroglio*-urile sînt sporite apoi de neprevăzutele intrări în scenă ale Catindatului, care e la fel de inoportun ca și Cetățeanul turmentat din *O scrisoare pierdută*, de măștile și costumele carnavalești (pe care, pe deasupra, eroii le mai și schimbă între ei), precum și de inspirația lui Iordache, care — demn urmaș al sclavului ori valetului din comedia clasică — va descurca,încurcîndu-le din nou, țițele zbuciumatei istorii de carnaval. Deși personaj secundar, ce nimerește mereu întîmplător în zona explozivă a celor două triunghiuri pasionale, Catindatul reprezintă, într-un mod ingenios, *pandantul referențial* al tuturor personajelor principale, datorită celor trei caracteristici ale lui: frica, durerea (pe care o clamează, pe diverse tonuri, și Mița, Pampon ori Crăcănel) și instinctul agresiv: „Strașnic

Scanned with OKEN Scanner

tachinez", exclamă, satisfăcut, eroul, fugărindu-şi şi el victimele din bal, aşa cum, ca într-o mişcare de *danţ* şi *contradanţ*, grupul „nebunilor" (Pampon, Crăcănel şi, pe cont propriu, Miţa), voind scandal, urmăreşte grupul „traducătorilor" (Nae, Didina şi Iordache) care fuge de scandal. De altfel, frica reprezintă leit-motivul de bază al piesei: teama de „subfirug" („este al naturii lucru ceva, că măseaua, în interval de conversaţie, de frică, trece...") şi de nenea Iancu la Catindat; spaima de scandal a Didinei („Haide, haide, Nae, să mergem; mi-e frică...") ori aceea de Bibicul la Crăcănel („Să nu dai! să nu dai!"); „nebuna", adică Miţa — care speculează, în mod conştient, sugestia fricii, pentru a naşte în juru-i acest sentiment terorizant — face, cu sticluţa de „vitrion" învîrtită prin aer, cîte un „gest mare", melodramatic, încît pînă şi galantul frizer „păleşte" şi-şi „acopere ochii, dîndu-se înapoi": „Miţa:... ţi-e frică/ Nae: Fireşte că mi-e frică, na!". Privite din aceeaşi perspectivă a eroului referenţial, personajele sînt simetrice: trei dintre ele trăiesc numai în *prezentul* amorului: Pampon (care pentru „cel mai sacru amor" şi-a sacrificat „cariera de militar"), Crăcănel (întrucît „garda naţională s-a desfiinţat") şi Nae, deoarece este donjuanul suburbiei; în schimb, la celelalte trei personaje — Catindatul, Miţa şi Didina — apare grija de a nu-şi distruge *viitorul*, respectiv „cariera" (replica „damei de verde" fiind valabilă pentru întregul triptic: „Sunt compromentată... Mi-ai omorît viitorul, d-le Nae"). Toate cele patru comedii caragialiene conţin cîte un punct de vedere grotesc-teoretic care poate fi extrapolat asupra fiecărei piese în parte. Astfel, prin teoria „onoarei de familist"/ aceea a „soţietăţii fără principuri", jupîn Dumitrache din *O noapte furtunoasă* şi nenea Zaharia din *O scrisoare pierdută* sînt nişte „moralişti", în vreme ce conu Leonida şi Catindatul par a fi mai curînd un soi de „psihologi", primul datorită teoriei „fandacsiei", celălalt, datorită aceleia a „electricităţii lui Matei". Simptomele fricii şi ale suferinţei, în *D-ale carnavalului*, ne sînt explicate, chiar dacă într-o manieră incoerent-laconică, de către Catindat, care defineşte totodată, în mod inconştient, şi adevărata natură a personajelor. La început, simţi „ca un cuţit... cald, şi pe urmă rece", iar apoi „iar un cuţit... rece, şi pe urmă numaidecît cald...", chiar „strașnic de cald", întrucît acţionează „electricitatea". Asemeni eternului Catindat, şi ceilalţi „muşterii" din frizeria lui Nae Girimea au reacţii bruşte, fulgerătoare, ca şi cum s-ar trata cu remediile „electro-homeopatice" ale doctorului Cesare Mattei (celebru în acea vreme nu numai în mahalaua bucureşteană, ci în întreaga Europă): Pampon este străbătut ba de cîte un „fior rece", ba de cîte unul cald, ce-l face să i se urce sîngele la cap; Crăcănel e scuturat de fiorii fierbinţi ai amorului şi ai suferinţei, iar Miţa este atît de violentă în afecte, încît îi smulge o exclamaţie admirativă lui musiu Năică: „Electrică ploieşteancă!". Eroii din „frizăria-model" a lui Nae Girimea cred, chiar dacă într-un fel deformat-burlesc, în forţa „electrică" pe care o iradiază fiinţa lor; de aceea, ei se înfruntă cu un aer fioros şi „făcîndu-şi inimă", îşi dau, reciproc, *fiori*, voind să pară „electrici", să-şi ţintuiască adversarii prin fulgerele fluidului lor lăuntric (nu întîmplător abundă aici epitetele de „nebun", „turbat", „ţicnit", „smintit"). Această „electricitate" insolită constituie, în ultima instanţă, cauza cauzelor, ea producînd, în pofida ritmului infernal al piesei, acea continuă amînare a „explicaţiei" ce se confundă, aproape, cu timpul scenic, fiindcă personajelor le este frică să nu declanşeze — printr-o „tălmăcire" neinspirată — fluidul electric al celorlalţi, adică teribila lor descărcare nervoasă. Considerată de la premiera absolută pînă în perioada interbelică a fi o operă dramatică minoră, comedia este reaşezată în drepturile ei estetice de către exegeza contemporană, care i-a revelat virtuozitatea teatrală şi modernitatea viziunii carnavaleşti (autorul însuşi era conştient de acest fapt, mărturisind, într-o scrisoare, că piesa „este foarte bună, arătînd chiar un progres vădit de tehnică asupra *Scrisorii...*"). Semnalul reabilitării l-a dat, în 1935, Pompiliu Constantinescu: „... farsa aceasta este de o inegalată ingeniozitate; inteligenţa scenică a lui Caragiale te uimeşte prin preciziune, prin complexitatea mecanismului ei perfect".

EDIŢII: *Teatru*, cu o prefaţă de Titu Maiorescu, 1889; *Teatru*, Iaşi, 1894; *Teatru. Opere complete*, Bucureşti, 1908; *Opere*, I, pref. S. Iosifescu, Bucureşti, 1950; *Opere*, VI, ediţie critică îngrijită de Şerban Cioculescu, Bucureşti, 1942; *Opere*, I, ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin, Bucureşti, 1959; *Teatru*, prefaţă şi

Scanned with OKEN Scanner

bibliografie de G. Dimisianu, Bucureşti, 1973; *Teatru*, ediţie îngrijită de Al. Rosetti, Ş. Cioculescu şi L. Călin, cu repere istorico-literare de Mioara Apolzan, Bucureşti, 1976 (ed. II, 1982); *Teatru*.Ediţie îngrijită de Al. George, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: P. Constantinescu, *Scrieri*, II, 1967; Şt. Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, 1967; I. Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, III, 1969; M. Tomuş, *Opera lui I. L. Caragiale*, 1977; Val. Silvestru, *Elemente de caragialelogie*, 1979; Fl. Manolescu, *Caragiale şi Caragiale*, 1983; V. Fanache, *Caragiale*, 1984 (ed. a II-a 1997); Şt. Cazaban, *Caragiale şi interpreţii săi*, 1985; Ş. Cioculescu, *Caragialiana*, 1987; Al. George, *Caragiale*, 1996.

I.V.

DAN — Roman de Alexandru Vlahuţă, apărut la Bucureşti la sfîrşitul anului 1893. Operă cu un pronunţat caracter subiectiv, *Dan* conţine elemente din biografia autorului. În acelaşi timp, găsim în roman elemente de viaţă socială, culturală şi morală rezultate din observaţia directă asupra contemporaneităţii, unele prezentate anterior în scrieri de mai mici dimensiuni. Acestora li se adaugă influenţe livreşti, îndeosebi eminesciene.

Intitulat iniţial *O viaţă pierdută*, romanul este axat pe tema destinului tragic al creatorului într-o societate ce nu-l înţelege şi căreia nu i se poate adapta. El abordează totodată problema iubirii şi a căsătoriei în condiţii de diferenţiere socială. Roman psihologic şi social, *Dan* se realizează mai ales sub primul aspect, redînd istoria eşecului eroului principal în iubire, creaţie şi, în general, în plan existenţial, ca proces sufletesc. Încercările de a reliefa anumite determinări sociale ale dramei personajului sînt fragile. Cît priveşte eventuala intenţie de a crea o frescă a epocii, ea este subminată de subiectivismul autorului, care adoptă tonul satiric al gazetarului, şi, în general, de incapacitatea integrării organice a elementelor abstract-ideologice, culturale etc. într-o imagine artistică coerentă. Materia epică se organizează pe parcursul a 19 capitole. Cel dintîi ne transpune în atmosfera euforică a balului de sfîrşit de an la pensiunea doamnei Raspal, din Bucureşti. Recurgînd la un cronotop specific romanului realist al secolului al XIX-lea, *salonul*, unde este adunată „societatea" (oficialităţi, părinţi bogaţi ai elevelor), autorul are ocazia să ne ofere o primă imagine satirică asupra acesteia. Discuţiile se poartă în jurul banilor şi afacerilor, al scandalurilor politice. Revine mereu un nume, Veronescu-Prisăcani, adevărată emblemă a societăţii timpului, simbolizînd corupţia triumfătoare. Aici ne este prezentat şi protagonistul, într-o atitudine caracteristică: „un tînăr ce sta deoparte...". Este Vasile Dan, „profesor de filozofie şi de limba română „la clasele supreioare", poet şi redactor la ziarul „Alarma". Din singurătatea lui meditativă, Dan este smuls de fermecătoarea lui elevă, Ana Racliş, răsfăţata fiică a unui boier bogat, care-l tîrăşte în vîrtejul dansului, prefigurare a pasiunii ce-l va lega de ea. În continuare este urmărită biografia eroului principal. Aceasta intersectează diverse medii sociale — lumea presei, cea literară, politică, administrativă, mondenă etc. — , prezentate în mod critic, prin creionarea cîtorva profiluri reprezentative. Cu sprijinul prietenului şi protectorului său Cezar Priboianu, directorul ziarului la care lucra, Dan poate petrece cîteva zile la Sinaia. Aici o reîntîlneşte pe Ana şi face cunoştinţa studentului socialist Albert Lambrino. Dar mai ales îi observă de aproape pe privilegiaţi — ministrul Lambrino, avocatul Peruianu, locotenentul Drăghici. Aceştia sînt puşi faţă în faţă cu dezmoşteniţii soartei, trei ţărani ce cărau buşteni din munţi. Pentru un mic accident involuntar, unul dintre aceştia este bătut pînă la sînge de către locotenent. În semn de protest, Dan şi tînărul său prieten părăsesc cabana excursioniştilor. După întoarcerea la Bucureşti, boierul Racliş, ruinat, se mută cu fiica sa într-o locuinţă mai modestă şi, într-o dimineaţă, Dan are uluitoarea surpriză: „La casa dinfaţă, în pervazul unei ferestre deschise, Ana sta în picioare şi se uita la el". O iubire exaltată, idolatră se naşte în sufletul poetului, acaparîndu-l în întregime. Dar abia după ce asupra Anei se abat şi alte nenorociri, violul, oprobriul societăţii, Dan pare a-şi da seama de profunzimea sentimentului său. Îndemnat şi ajutat de Priboianu, el pleacă la Paris pe urmele Anei. Înfrîngîndu-şi cu greu timiditatea, Dan îşi mărturiseşte iubirea, cere mîna Anei şi-i adoptă copilul. Urmează o scurtă perioadă de beatitudine, punctată şi de un succes de creaţie — apariţia volumului de debut al lui Dan. Pentru Ana, însă, căsătoria

Scanned with OKEN Scanner

pare a fi fost mai mult o soluție a impasului în care se găsea decît urmarea unui sentiment profund. În scurt timp, viața cuplului intră în declin. Evenimentele exterioare care să-l influențeze sînt puține: respingerea lui Dan la premiul Academiei, moartea lui Racliș, mutarea într-un tîrgușor de provincie, contactele cu „societatea" locală. Răul care-l macină este interior: nepotriviri sub aspectul structurii sufletești, al educației, al proveniență sociale. Apar momente de înstrăinare și apoi certurile. Fiecare constată că partenerul l-a înșelat în așteptările sale și eșecul menajului lor este rezultatul acestei duble decepții. Natură hipersensibilă, Dan înnebunește. Ultima scenă a romanului este tot una socială: la Cameră, avocatul Peruianu, unchiul Anei, care o violase, ține un discurs, perorînd despre moralitate. Personajul care acaparează interesul scriitorului în cea mai mare măsură este Dan. Relatarea, adesea analitică, a autorului și monologul interior al eroului sînt principalele modalități folosite în conturarea acestuia. Sensibilitatea aproape maladivă, înclinația spre visare, solitudine și melancolie sînt principalele trăsături ale personajului, explicate, în parte, prin factori ereditari și sociali: „Dan, slăbuț, blajin, sfiicios cu lumea, pururea gînditor, contemplativ, figură și temperament de artist. Avea mult în el din resemnarea, evlavia și melancolia mă-sei... El purta încă melancolia părinților ș-a copilăriei lui". În contact cu societatea vremii, eroul resimte dureros alcătuirea ei nedreaptă, care face să triumfe invariabil mediocritatea și impostura, umilind și expunînd suferinței pe cei cu adevărat merituoși. Revolta lui, puternică, este pasivă și-i otrăvește sufletul, întunecîndu-i pornirile generoase, ce rămîn în planul utopiei. „E, domnule director, îi spune el lui Priboianu, am și eu utopiile mele". Acestea vizează fie un învățămînt ideal, fie realizarea unei vieți fără griji pentru scriitori, fie un mare roman „tras din viața de la țară", în care „să spuie tot adevărul, toată marea dramă socială care se pregătește în întunericul și mizeria bordeielor". Mai izbutită decît reliefarea condiției sociale a „proletarului intelectual" este analiza sentimentului iubirii. Urmaș al eroilor romantici sentimentali din epoca începuturilor romanului românesc, Dan trăiește iubirea cu exaltare, ca o pasiune ce reprezintă principalul resort al existenței și creației. Ana apare, în dublu sens, ca o creație a sa. Mai întîi, fiindu-i profesor, Dan crede a o fi modelat, ca un nou Pygmalion, conform unui ideal superior: „Acum o vedea bine. În ochii ei dulci tremura ceva din propriul lui suflet; erau atîtea gînduri semănate de el, ca niște flori din altă climă într-un pămînt rebel, și toate răsărise". Apoi, el aduce în iubire o mare putere de iluzionare, înlocuind-o pe Ana reală cu o proiecție a imaginației sale: „Ana lui? O, aceasta nu era o ființă de rînd, era un suflet mare, care înțelegea lumea și viața așa cum le-nțelegea el, care l-ar însufleți la fapte mari și l-ar susține ca o providență, în toate gîndurile și luptele lui — o ființă blîndă, superioară, făcută pentru iubire și pentru jertfă. Era și frumoasă, căci ce e frumusețea dacă nu expresia și întruparea exterioară a bunătății, a puterii și a armoniei dinlăuntru?" — se întreabă V., într-o exprimare sentențioasă, specifică stilului său. Orice reminiscențe care ar putea întuneca imaginea iubitei sînt gonite din minte. Ea este înălțată pe un piedestal de sfințenie și eroul o privește într-un extaz aproape mistic. Pasiunea lui cotropitoare acționează inhibitiv. Apoi, fericirea iubirii împărtășite se revarsă în lacrimi. Partea a doua a romanului redă degringolada psihologică a personajului. Obsedat de absolut, Dan încearcă tot mai des sentimentul deziluziei, constatînd că Ana nu este ființa ideală imaginată de el, ci una reală, marcată de proveniența dintr-o clasă socială parazitară, de o educație frivolă, o femeie cu porniri egoiste, incapabilă să-l înțeleagă, să se identifice cu aspirațiile și preocupările lui. Sufletul eroului se dedublează, întreținînd un dialog în contradictoriu. O parte ține de limbajul iluziei și al unui fragil optimism. Cealaltă vorbește tot mai puternic cu glasul disperării, exagerînd în sens contrar: „Nu vezi că ești un om pierdut, că toată viața ta ai alergat după o himeră și că nimic n-are să se aleagă din tot ce ai crezut, din tot ce-ai visat! De ce ți-ai legat existența de-o ființă pe care n-ai înțeles-o și care nu te poate înțelege?". Eșecul în plan sentimental atrage după sine și impasul în creație, iar munca de judecător în tîrgușorul de provincie, menită să-l smulgă din mediul corupt al capitalei, nu-i oferă vreun punct de sprijin. Eroul eșuează pe toate planurile. Este un inadaptabil și un învins. Parcă pentru a sugera lipsa ei de

Scanned with OKEN Scanner

profunzime, Ana este prezentată mai mult exterior, prin notații portretistice, gesturi și atitudini, redate adesea din perspectiva eroului îndrăgostit sau decepționat. În portretul ei sufletesc, cam schematic, se amestecă în proporții egale răul și binele, porniri atavice sau defecte de educație cu iubirea pentru Dan și dorința eșuată de a-i împărtăși idealurile. Celelalte personaje ale romanului sînt menite să creeze fundalul social pe care se joacă drama eroului. Majoritatea sînt abia schițate, scurte portrete-biografii în ton satiric ale unor reprezentanți ai societății corupte: politicieni, avocați, ziariști, militari, academicieni etc. În toată această faună apar doar cîteva figuri luminoase — C. Priboianu, ziaristul onest și generos, opus lui Dan prin temperamentul său combativ, doctorul Pravăț și tînărul socialist Albert Lambrino, care s-a desprins de prejudecățile clasei sale și și-a găsit fericirea într-o iubire împărtășită și într-o acțiune socială utilă. Un real succes de public la vremea apariției sale, *Dan* nu a reușit să întrunească și sufragiile istoricilor literari, care-i rezervă un loc mai modest în evoluția speciei la noi. El are însă meritul de a sintetiza principalele aspecte ale scrisului lui **Al. V.**, de a pune în circulație un tip literar ce va face carieră în literatura noastră, intelectualul inadaptabil, învins de societatea ostilă, și totodată de a încerca instrumentele analizei psihologice, pe care alții le vor mînui apoi cu mai mult succes.

EDIȚII: *Dan*, București, 1894 (reeditări: 1896, 1920, 1921, 1937, 1960, 1993); *Opere alese*, III, pref. Mariana Șora, București, 1953; *Scrieri alese*, III, ed. îngrijită și introducere de Valeriu Râpeanu, București, 1964.

REFERINȚE CRITICE: G Ibrăileanu, *Opera literară a d-lui Alexandru Vlahuță*, N. Zaharia, *A. Vlahuță. Viața și opera lui*, 1921; T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965; V. Râpeanu, *Alexandru Vlahuță și epoca sa*, 1965; V. Ene, *Alexandru Vlahuță*, 1976.

S. I.

DAN, CĂPITAN DE PLAI — Poem de Vasile Alecsandri, „Convorbiri literare" nr. 10, ianuarie 1875; în volumul *Opere complete. Poezii* III, București, 1875.

Prin poemul eroic *Dan, căpitan de plai*, **A.** se dovedește încă o dată în largul său în legendele unde istoria națională se împletește cu fabula, iar eroii Evului Mediu românesc se proiectează în mit. Plasată în cel de-al XV-lea „secul", după indicația subtitrată de autor, acțiunea acestui poem epic de mari dimensiuni se petrece în Moldova, după moartea lui Ștefan cel Mare, absența conducătorului conotînd, în privința cadrului, un spațiu descentrat și un timp ieșit din matcă. Eroul central este Dan, fost căpitan al lui Ștefan-Vodă, prezentat într-o primă parte, descriptivă, a poemului, în tonalități melancolice, ca un sihastru, uitat de lume, trăind în inima munților „ca șoimul singuratic"; între personaj și cadrul său există un perfect acord ce face ca ele să se caracterizeze reciproc. Dan, cu suflet „alb" și „luminos", trăiește un timp al rememorării, privind cu jale la „fantasma drăgălașă a verdei tinereți" și, totodată, nutrind o senină melancolie la gîndul părăsirii vieții acesteia. Procedeul artistic fundamental al primei părți îl constituie, în bună tradiție romantică, *antiteza* tinerețe/ bătrînețe, trecut glorios/ prezent lipsit de strălucire. Confirmînd inspirația folclorică anunțată de versurile din motto-ul poemului (*Fragment de cîntic poporal*), **A.** introduce în deschiderea celei de a doua părți motivul elementelor naturii care vorbesc și-l avertizează pe erou, „bătrînul Dan" aflînd de la „doi vechi stejari" de venirea hoardelor tătărești în țară. Într-un avînt eroic, redat în versuri teatrale, eroul hotărăște să plece la luptă și jură să nu aibă odihnă pînă ce nu-și va îndeplini *misia*. Întîlnirea cu prietenii săi Ursan și Fulga (fiica acestuia din urmă) constituie următoarele două episoade ale scenariului epic. Ursan — și el fost oștean al lui Ștefan — nu e decît un reflex al lui Dan și, deși poetul a încercat să-l diferențieze prin aspectul său fizic, i-a lăsat aceleași note sufletești ca și cele hărăzite fratelui său de arme. Fulga este femeia virilă, mai rar înfățișată în poezia lui **A.**, amazoana capabilă să lupte cot la cot cu bărbații, nelipsită, cu toate acestea, de atributele feminității, descrise de poet în sintagme clișeizate (ochi „ca mura", „părul său de aur", „gură rumeioară" etc.) Drumul eroilor spre invadatori, prilej pentru descrieri sumbru-romantice, este un reflex al modelelor de gen în literatura epocii. Episodul central îl constituie lupta celor trei — ajutați mai apoi de arcașii moșneni din Orhei — împotriva cotropitorilor, prilej de dramatică

Scanned with OKEN Scanner

descriere, din care iese aureolată de victorie oştimea română. Dan este prins de tătarii învinşi şi dus dincolo de Nistru. Episodul întîlnirii sale cu Ghirai-Han şi al ispitirii eroului oferă autorului ocazia unui înflăcărat discurs patriotic, în care Dan se asemuieşte cu pămîntul ţării, pe care îl reprezintă, în demnitatea sa: „Ceahlăul sub furtună nu scade moşunoi!/ Eu, Dan, sub vîntul soartei să cad păgîn, nu voiu". Comandantul oştirii duşmane se declară învins şi — motiv tipic baladelor şi legendelor folclorice — îi acordă eroului posibilitatea realizării unei ultime dorinţe: Dan se întoarce acasă, mai sărută o dată pămîntul ţării şi revine, pentru a muri, „la Hanul". Epilogul — moralizator — este rostit de cel ce fusese adversarul lui Dan, accentuîndu-se astfel asupra exemplarităţii eroului. În scena finală, de un sobru patetism, frumuseţea morală a lui Dan îl înconjoară cu aura marilor eroi naţionali. **A.** îşi construieşte poemul în ample părţi expozitive sau declamative, încadrate de schimburi scurte de replici, care îi reliefează virtuţile dramatice precum şi expresivitatea plastică a limbii populare utilizate. Autorul lucrează cu instrumentele retoricii romantice (antiteza, descripţiile grandioase, vastitatea epicului, opţiunea pentru eufonii etc.). Comentatorii sînt unanimi în a recunoaşte în *Dan, căpitan de plai,* ca şi în celelalte *Legende* ale lui **A.**, modelele hugoliene ale *Legendei secolelor,* atît în privinţa personajelor, cît şi în aceea a construcţiei epice. Dar, diferenţă notabilă, dacă Hugo se referea la istoria universală, **A.** se apleacă asupra celei naţionale, în dorinţa de a configura un epos românesc. Mai semnificativă ni se pare apropierea de izvoarele literaturii orale, partea cea mai rezistentă a poemului datorîndu-se valorificării înalt-artistice a filonului folcloric, împletit ingenios cu acela istoric. *Dan, căpitan de plai* se înscrie, în creaţia lui **A.**, între textele ce trebuiau să compună o epopee bazată pe folclor, continuînd astfel în marea epică proiectele începute în lirică prin *Doine.* Valoarea artistică a poemului este conferită, pe de o parte, de splendida pildă de eroism şi patriotism, iar pe de alta, de maturitatea artistică a poetului, reflectată la nivel stilistic într-un timbru epic inconfundabil, în pofida recunoscutelor modele.

EDIŢII: *Opere complete. Poezii* II, Bucureşti, 1896; *Legende,* Bucureşti, 1900; *Poezii,* Bucureşti, 1901; *Opere complete. Poezii* II, Bucureşti, 1918; *Poezii,* II, Craiova, 1940; *Poezii,* Bucureşti, 1946; *Poezii,* II, Bucureşti 1954; *Poezii,* Bucureşti, 1957; *Opere* II *Poezii,* Bucureşti, 1966; *Poezii,* II, Bucureşti, 1967; *Dan, căpitan de plai,* Bucureşti, 1974; *Poezii alese,* Bucureşti, 1990.
REFERINŢE CRITICE: Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi,* 1924; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941; id., *Vasile Alecsandri,* 1965; G. C. Nicolescu, *Viaţa şi opera lui V. Alecsandri,* 1962; Cornel Regman, în *Confluenţe literare,* 1966.

N.B.

DANSUL CU CARTEA — Volum de versuri de Florin Mugur. Publicat în 1981, la Editura Albatros, Bucureşti, cu un *Cuvînt înainte* de Ştefan Augustin Doinaş. Este o antologie personală din opera poetului, reunind texte din volumele *Mituri* (1967), *Destinele intermediare* (1968), *Cartea regilor* (1970), *Cartea prinţului* (1973), *Roman* (1975), *Piatra palidă* (1977), *Portretul unui necunoscut* (1980). Selecţia, precedată de un *Triptic* (ce cuprinde poemele *Tipar, Crinul, Dansul cu cartea*), se încheie cu un ciclu de şaisprezece *Inedite,* care vor fi incluse în următorul volum al poetului, *Viaţa obligatorie* (1983).

Cele trei poeme aşezate în fruntea volumului sub titlul *Triptic* conturează din primele pagini un univers liric aşezat sub semnul fragilului echilibru dintre livresc şi asumarea nemediată a realului. În postura de „amant al cărţilor", poetul se vede părăsind „arhiva stingerii", spaţiul blînd crepuscular al Bibliotecii, pentru a întîlni de fapt o altă stingere lentă, a lumii din afară. Mai degrabă decît confruntarea decisă cu lucrurile, gesticulaţia sa traduce o paradoxală reacţie de apărare — a „gîtului vulnerabil", organ al rostirii, „punctul rămas copil", a cărui protecţie se transformă, printr-o subtilă deviere a sensului, aproape în contrariul ei: la fel cu eşarfa celebrei dansatoare, „fularul de mătase" al poetului devine semn al morţii, dar în acelaşi timp şi al eternizării fiinţei; ca şi cum, din dansul său obosit printre evenimente n-ar mai rămîne decît forma, „tiparul" pur al unei voci dispărute. Aceeaşi ambiguitate a vocii şi a statutului existenţial al creatorului revine şi în poemul ce

Scanned with OKEN Scanner

dă titlul antologiei: „bătrînul prinț cu cartea-n brațe“ (o carte în care stă scris „destinul obosit“ al autorului) este surprins în dansul grotesc al beției printre rîsete și lacrimi, ființă fragilă, sprijinită doar de tomul prin care stăpînește, de fapt, sensurile lumii. Aceste poeme autodefinitorii concentrează, în fond, viziunea lui M. așa cum s-a conturat ea în cărțile cele mai semnificative, de la *Miturile* din 1967 pînă la *Portretul unui necunoscut* din 1980. Renunțînd la un întreg capitol al scrisului său prea supus circumstanțelor exterioare și unui limbaj tributar impersonalei retorici a deceniului al șaselea „proletcultist“, poetul înțelege să-și reconsidere lucid și cu spirit critic trecutul literar, pentru a reține doar ceea ce poate fi integrat durabil într-o *operă*. În *Mituri* și *Cartea regilor*, desprinderea era deja sugerată prin intermediul unor teme consacrate, precum aceea a „lumii ca teatru“, de inspirație, aici, shakespeariană. În diversitatea măștilor și în dinamica lor spectaculară, contemplată cu un ochi melancolic, nu o dată sarcastic, erau descifrate instabilitatea și derizoriul, dar și spaima de încremenire, de sclerozare a ființei (stare de spirit ce-l apropie pe M. de „lupta cu inerția“ a generației lui N. Labiș). O atitudine fundamental polemică alimentează aceste poeme de cotitură, cu universul lor răvășit, populat de proiecțiile expresioniste ale unei sensibilități alienate, — o imensă scenă cu „principi țepeni“, cu scaune disputate de „o sută de regi mizerabili“, cu bufoni săltăreți rîzînd de „soarta imitată“ a poetului-histrion, cu „bătrînii“ ca niște „magneți enormi“ obligînd la o singură direcție a mișcării, cu zei născuți din frică. Prin formula „destinelor intermediare“ (vezi vol. din 1968), se propunea, în replică, o atitudine mai complexă, sugerînd în egală măsură neîmplinirea creatoare a celui ce respinge ideea că „trebuie să fim greoi, terminați“ și lipsa desăvîrșirii ca aspirație pozitivă spre un echilibru suprem al ființei. Într-o atare perspectivă, „Olimpul strîmb, mijlociu“ era asumat ca spațiu al poetului în ipostaza sa de „supus-nesupus“, asistînd nu doar la propriul spectacol al fricii, ci și la acela al spaimei dominînd însăși ierarhia divină, într-o lume crepusculară. Se insinuează astfel, în poezia lui M., un fel de nesiguranță, de ezitare, ce va fi de acum înainte una din componentele de bază ale lirismului său, izvorînd dintr-o conștiință a esențialei precarități a făpturii prinse în mecanismele amenințătoare și destructive ale lumii, dar impulsionat totodată de un soi de franciscană chemare la înfrățirea cu lucrurile umile. Ironia, sarcasmul, autopersiflarea vor fi tot mai puțin virulente, ca și erodate de o înțeleaptă melancolie. „Sînt doar un abur pe un trunchi de piatră“ — se putea citi într-un poem din *Mituri, Piatra palidă*, — și el va da mai tîrziu, în mod semnificativ, titlul unei cărți întregi. Într-un anume sens, toată poezia lui M. se desfășoară într-un *regim al palorii*, — culoare a melancoliei, de amurg îndurerat-senin al lucrurilor. Ipostaza cea mai frecventă a eului este aici Prințul, „destin intermediar“, cel care nu e încă rege ci poate doar să fie (ori să nu fie), avînd — în spațiul acestei nesiguranțe a aspirației ori al temerii de prea autoritar încremenita glorie („Urît miroase gloria pe dinăuntru“) — libertatea propriului destin și al altora, deopotrivă de precare. O figură tipic manieristă trece în lirica lui M., dînd relief unei sensibilități particulare, în care se întîlnesc spaima de agresivitatea absurdă, emoția în fața obiectelor aparent neînsemnate, sentimentul generalei fragilități a unei lumi susținute parcă doar de tensiunea nervoasă a cuiva care ajunge la limita puterii de concentrare. Poezia nu mai poate fi atunci decît un mod de a aproxima „parola tristă/ a prințului, a celui mai galben dintre prinți“; un „prinț cu cartea“, emblemă hamletiană, cu contururi trasate adesea în liniile unui desen elegant, de mare rafinament „baroc“, precum în *Strofe*: „Trece prințul, corifeul/ cerului înalt de șoapte — /trece lent cu cartea-n brațe./ Capul său august e-o urnă/ cu cenușă de argint“... *Cartea* devine un simbol constitutiv pentru acest univers văzut, ca și Biblioteca, drept „arhivă a stingerii“, — dar nu ca anulare a vitalului, ci ca filtrare a lui printr-o privire care-i dă sens. „Dansul cu cartea“ este o mișcare printre datele adesea haotice ale realului, a unei ființe ce se știe primejduită, dar care ascunde și un fel de dureroasă jubilație a reușitei actului de a semnifica, fie și un „destin obosit“. De aceea, în poezia lui M. stratul livresc se integrează într-o mai vastă geologie existențială, chiar dacă, la suprafață, conflictul dintre *natural* și *cultural* pare ireductibil. E vorba însă, mai curînd, de o

Scanned with OKEN Scanner

tensiune: o încordare surdă domină universul experienței imediate, așezat în fața angoasantului foșnet de pagini al marii „biblii" în care stau înscrise istoriile unor generații străvechi. Domesticirea prin semn a noilor evenimente apare ca relativă. Scrisă cu spaimă, ca dintr-o nevoie de exorcizare a forțelor obscure, cartea neagră „stă amenințătoare" lîngă „scribul copil" (v. *Cartea regilor*). Comprimate în pagini, întîmplările transcrise sînt gata să se destindă, invadînd cu universul lor fantomatic spiritul și tulburîndu-i echilibrul precar. Lumea se transfomă încă o dată într-un teatru grotesc și absurd, dar care solicită acum o mai profundă implicare, obligînd chiar la confruntarea cu „marele vaiet de hîrtii". Foșnetul nervos al Cărții, al memoriei, al evenimentului imediat agresînd o făptură ce se poate cu greu apăra, ia la **M.** locul teribilelor izbucniri ale materiei germinative din *Privelиștile* lui B. Fundoianu. Sub palidele semne din „arhivele stingerii", cu caligrafia lor prețioasă, mocnește energia stranie a existențelor ascunse, tulburînd cu neliniștitoare fantasme scena scufundată a inconștientului. Poeme ca *Vara genială*, *Tîrgul*, *Groapa cu oglinzi*, *Scribul* (toate, din *Portretul unui necunoscut*) se deschid, cu mare forță de expresie, spre un asemenea orizont. Ambiguitatea de factură suprarealistă a suavelor caligrafii angoasante din „bestiarul naiv" cuprins în *Piatra palidă* anunțase acest univers de coșmar mascat sub surîsul contemplativ. Rafinatele poeme puneau, pe de altă parte, semnul egalității între Carte și Ființă, deopotrivă periclitate de morbul straniu numit *Siheia*: Siheia dă tîrcoale/ și în rafturi/ cărțile scot un muget fin ca praful.// Nu mi se-așeze umbra ei în palmă./ S-ar face albă palma și-ar foșni". Scrisă sub presiune, la limita unei tensiuni spirituale extreme, poezia lui **M.** e departe totuși de orice retorică zgomotoasă. O ironie cînd blîndă, cînd mai acidă, acompaniază discursul său fundamental elegiac, în care jocurile unei fantezii de o remarcabilă mobilitate construiesc momente de destindere, de cele mai multe ori aparentă. Sunt semnele unei modernități de substanță pe care această antologie reprezentativă le autentifică într-o scriitură densă și subtilă.

EDIȚII: *Mituri*, București, 1967; *Destinele intermediare*, București, 1968; *Cartea regilor*, București, 1970; *Cartea prințului*, București, 1973; *Roman*, București, 1975; *Piatra palidă*, București, 1977; *Portretul unui necunoscut*, București, 1980.

REFERINȚE CRITICE: Șt. Aug. Doinaș, *Existența poeziei*, 1980; Alex. Ștefănescu, *Între da și nu*, 1982; I. Pop, *Lecturi fragmentare*, 1983; E. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984.

I.P.

DANTON — Dramă de Camil Petrescu. Publicată fragmentar în revista „Universul literar", nr. 17, din 25 aprilie 1926, mai exact scena închisorii de la Conciergerie, din actul IV, precum și în foileton, în „Vremea", unde apar primele 14 tablouri, începînd cu nr. 129, din 4 septembrie, pînă la nr. 155, din 18 decembrie 1930. Apare în volum, în 1931, la Editura Vremea din București. Considerată multă vreme a fi destinată, cu precădere, lecturii, piesa va fi jucată, după cîteva tentative eșuate din deceniile trei și patru, mult mai tîrziu, pe scena Teatrului Național din București, în regia lui Horea Popescu, premiera avînd loc în 6 ianuarie 1975.

De o anvergură cvasiepopeică, conferită de cele aproximativ 100 de personaje care apar pe parcursul celor 20 de tablouri, distribuite în cinci acte, monumentala piesă *Danton* este caracterizată de către **C. P.** însuși în prefața la prima ediție, autocomentariu reluat în *Addenda la Falsul tratat*, drept o „reconstituire dramatică". Tumultuosul climat al Revoluției Franceze formează acum nu atît pretextul unei ficțiuni de inspirație istorică, precum în cazul altor piese cu același subiect și față de care scriitorul se situează polemic, cît obiectul unei cercetări literare a istoriei după principii gestaltiste: „Noi credem", declară autorul, „într-un principiu de penetrabilitate și de coordonare în structura psihologică aproape tot atît de strict ca o determinare morfologică. Este ceea ce noua filosofie și psihologie germană numește «Die Gestalttheorie», adesea «Gestaltpsychologie» și care singură poate permite reconstituirea unei personalități din elementele disparate și ades contrazicătoare furnizate de istorie". Începută în 1924, piesa e continuată, după mărturisirile dramaturgului, pînă în toamna anului 1925, fiind rodul unei tenacități scriitoricești care o amintește pe cea flaubertiană. Gestația îndelungată pare să fi fost mai întîi o consecință a rîvnei documenta-

Scanned with OKEN Scanner

re (... lectura cu blocul de fişe alături a foarte multe mii de pagini de istorie a Revoluţiei Franceze") pe care subiectul propriu-zis o reclama din partea autorului. În realitate însă, atît de necesarul aspect documentar, afirmat tranşant, va fi subordonat unui principiu al mimesis-ului creator, ceea ce va duce la „reorganizarea interioară a întregului material". Propunîndu-şi să dezvăluie într-un mod cît mai verosimil, în întreaga sa amploare, figura excepţională a lui Danton, „una din cele mai complexe personalităţi pe care le-a înregistrat istoria", C. P. pledează pentru „o intuiţie esenţială a întregului" şi pentru „aşezarea personajului în cadrul lui adevărat". Aceste mize artistice presupun, ca metodologie, atît prelucrarea gestaltistă a enormului material istoric, prin care partea urmează să fie explicată prin întreg, cît şi perspectiva fenomenologică asupra avatarurilor istorice (inclusiv în accepţiunea fenomenologiei afective a lui Max Scheler). De altfel, dramaturgul pare să-şi fi aplicat sieşi o terapeutică aproape fenomenologică a creaţiei, el vorbind despre „uitarea concentrată" în care a lucrat, vreme de mai bine de un an, zi şi noapte, la această piesă romanească. Descoperind în acest text camilpetrescian „o operă excepţională, un portret de o uimitoare vitalitate", G. Călinescu constată că „dramatismul e scos din faptul diurn şi din valoarea intrinsecă a evenimentelor". Într-adevăr, determinantă în ordinea conflictului nu e acum dualitatea interioară (acel amestec de „fanatism şi frică, de ingenuitate şi intrigă, de milă şi ferocitate", despre care vorbea tot Călinescu), evidentă în cazul lui Danton însuşi, ca şi în acela al „dantoniştilor" constelaţi în jurul său (Camille Desmoulins, Fabre D'Églantine, Westermann, Hérault de Sechelles, Philippeaux). Evoluţia paradoxală a titanicului Danton mai ales, un fel de om-stihie („între Paris şi armatele năvălitoare voi fi eu", afirmă la un moment dat protagonistul, aflînd de ameninţarea prusacă de la frontiere), nu se mai modelează după revelaţii succesive în conştiinţă, ca în cazul lui Gelu Ruscanu, din *Jocul ielelor*, iar personalitatea sa exponenţială ţine mai degrabă de tragedie decît de ceea ce teatrologul C. P. teoretiza prin „dramă absolută". Confruntarea între sferele conştiinţei pure, care constituia condiţia sine qua non a dramei în stare esenţială, lasă locul, de astă dată, mecanismului implacabil al Istoriei, cea din urmă instituindu-se ca Destin şi imprimînd piesei acel aer de fatalitate specific oricărei autentice tragedii. În ceea ce priveşte, de pildă, cumplitele masacre din închisori din septembrie 1792, pe care girondinii, prin glasul semeţ al Doamnei Roland, i le reproşaseră, tribunul pare convins că „nici o putere din lume nu le-ar fi putut opri". În calitatea sa de ministru al justiţiei, eroul legendar al revoluţiei crede doar într-o dreptate a hazardului pur, acţionînd el însuşi ca instrument al soartei oarbe. Întrebat de Fabre dacă ar trebui eliberaţi din fatalele închisori ale acelei vremi toţi cei care sînt ceruţi de către rudele disperate, Danton decide fără drept de apel: „Cine are norocul să fie cerut să scape... Nu putem renunţa la o măsură necesară, dar putem da o mînă de ajutor norocului orb..." Acceptînd cruzimile revoluţionare, chiar atunci cînd nu le aprobă în forul său interior, ca pe o fatalitate a istoriei, Danton rămîne un vinovat fără vină, a cărui dimensiune tragică interferează nu o dată sublimul (ca în teribilul gest, consemnat de documente, al dezgropării soţiei care murise în lipsa sa, Gabrielle, pentru a-şi putea lua cu adevărat rămas bun de la ea). Cel care încurajase teroarea criminală în numele revoluţiei şi al Franţei sfidează el însuşi moartea în repetate rînduri, privind-o în faţă şi încercînd, prin vitalitatea-i debordantă, s-o îngenuncheze. (Vitalitatea şi luciditatea sînt, de altminteri, şi în opinia lui Radu Stanca, două embleme ale personajului de tragedie modernă). Existenţa eroului camilpetrescian este una agonală, a cărei măreţie se clădeşte pe chiar propriul eşec. Ceea ce îl va pierde în faţa inumanului Robespierre este tocmai acest miez „uman, preauman" al personalităţii sale. În plus, caracterul sculptural pe care Hegel îl atribuia, metaforic, eroilor tragici este, surprinzător, cea mai pregnantă trăsătură regăsibilă, la propriu şi la figurat deopotrivă, în uriaşa figură a lui Danton. În numeroasele indicaţii parantetice, menite să confere textului, cum s-a remarcat, o tentă de „roman dramatizat" (Perpessicius), protagonistul camilpetrescian apare „ca de granit", crescînd „din el însuşi, cu un fel de simţ interior al staturii sale herculane". Stîncă supraumană aflată în mişcare contorsionată, înfăşurînd în

Scanned with OKEN Scanner

jurul său firele Istoriei, Danton pare condamnat să fie mereu într-un perfect acord cu sine, să corespundă, mai exact, ideii celorlalți despre sine, adică acelui arhetip al revoluționarului etern, titanul: „Oricui îi este permis să stea deoparte. Cui a fost însă Danton... nu", afirmă, cu gravitate oraculară, Camille. Deși conștient că „un titan nu se poate ascunde", cum îl avertizează, la rîndul său, Fabre, Danton se va elibera temporar de sub povara copleșitorului său rol istoric și social, pentru a deveni un om între ceilalți, întorcîndu-se împotriva dictatorului criminal din sine. Retrăgîndu-se o vreme la țară, la Arcis, împreună cu cea de-a doua soție, Louise, eroul care triumfase în războiul civil cu girondinii și instituționalizase, prin Tribunalul revoluționar, teroarea și crima politică, face tentativa aproape puerilă de a-și „uita" destinul oferit de istorie și de a-și estompa, astfel, tragica vină. „Nu mai vreau nimic... Nu mai sînt Danton!", exclamă, patetic, protagonistul, a cărui nevroză de destin se accentuează, contrapunctînd, printr-un plus de credibilitate a omenescului, paroxismul momentului revoluționar. În opinia lui Pompiliu Constantinescu, *Danton* este „tragedia unui om excepțional, contrazis în forțele lui de organizator politic și suprimat în rezervele lui de vitalitate (...)". Numai că tragedia nu rămîne aici numai în cadrul restrîns al psihologiei individuale - scindată, vie, contradictorie - a acestui personaj, fie el chiar unul excepțional și universal reprezentativ, adică predispus la tragic. Dimpotrivă, ca în concepția hegeliană, „morbul" tragediei se ivește în planul coliziunii dintre două patosuri individuale care nu se recunosc reciproc. Această coliziune este echivalentă cu o proiecție în exterior, în agora tragică, a unei dualități care, abandonată în granițele unei conștiințe individuale și, deci, arbitrare, ar fi dat naștere dramei pure sau absolute. Prin Danton și Robespierre intră însă în conflict, cum apreciază însuși autorul, „viața și ideea față-n față", prăbușindu-se apoi, cu necesitate, amîndouă. Referindu-se la *Moartea lui Danton*, de Georg Büchner, la care piesa camilpetresciană a fost raportată adesea, Richard Thieberger semnala dificultatea de a concilia interesul intrigii politice cu caracterul uman și cu aventura personală a eroilor. La dramaturgul român, aceste două aspecte se mențin ireconciliabile, nu însă în planul realizării artistice, ci în plan ideatic, ele devenind cele două forțe la fel de îndreptățite ale tragediei. Pe de o parte, ni se revelează îndreptățirea principiului vital, acea morală a vieții, legitimă prin ea însăși, întrupată de chefliul, afemeiatul și pantagruelicul Danton, idol al poporului, revoluționar abil și diplomat. După ce a rostit celebrul „discurs al cutezanței" cînd țara se afla în primejdie, după ce a luptat împotriva girondinilor moderați și a înființat Tribunalul revoluționar, ajunge el însuși victima propriei invenții monstruoase, preluată acum de extremiștii iacobini ai lui Robespierre. În ciuda lipsei de probe, este condamnat împreună cu prietenii săi și urmează a fi ghilotinat, nu înainte de a-i prezice pe bună dreptate același sfîrșit călăului său, Robespierre. Pe de altă parte, se conturează tot mai clar, o dată cu presimțirea fatidicului deznodămînt, ideea - absurdă și inumană - a Revoluției continue, susținută de morala aseptică, potrivnică tuturor comandamentelor vitale, a „Incoruptibilului" Robespierre. Orbit de propria utopie revoluționară, acesta din urmă înțelege să apere „virtutea" prin teroare. Dacă fanaticul Robespierre ucide de dragul Ideii, în fervoarea sa abstractă pentru o Justiție supraumană (Justiție în care credea, într-un mod mai puțin patologic însă, și Gelu Ruscanu), Danton, în schimb, părăsește pentru o vreme Ideea (Revoluția, puterea) de dragul vieții simple, anonime. Retrăgîndu-se la Arcis cu Louise, el refuză de fapt - suprem hybris - un Destin și o istorie care, prin legile sale fatale și oculte, îl obliga să renunțe la propriile principii și năzuințe (acelea legate de o monarhie constituțională sau de necesitatea „consolidării" revoluției). Ghilotina prin care toate forțele intrate în conflictul tragic se vor nimici reciproc este, în fond, chiar mecanismul tragic obiectualizat, cel ce, în chip grotesc, ține loc de transcendență. Erou popular înzestrat cu temperament vulcanic și cu geniu oratoric, devenit în final martir și profet al unei Franțe în derivă, Danton refuză să se autoexileze pentru a-și salva viața și chiar consimte în cele din urmă, deopotrivă cu autocinism și cu demnitate, să moară. Statuarul erou camilpetrescian rămîne astfel un etern purtător de *hybris* în fața celei mai hidoase „divinități" cu putință: ghilotina.

Scanned with OKEN Scanner

Datorită dimensiunilor cvasiromanești, precum și amplelor didascalii, *Danton* a lăsat impresia unei piese „nereprezentabile" (G. Călinescu), părînd a fi sortită aproape în exclusivitate acelui „teatru de fotoliu" de care vorbea cîndva Alfred de Musset. În realitate, această vivace „reconstituire" a unei epoci printr-un personaj-efigie confirmă, pe lîngă genuina vocație pentru tragedie a teoreticianului „dramei absolute", virtuozitatea sa compozițională de excepție. Integrabil deopotrivă, precum *Marat-Sade*, al lui Peter Weiss, teatrului-document, textul se circumscrie, totodată, pe aceleași coordonate ale unor revizuiri istorice cum ar fi *Sfînta Ioana*, a lui Bernard Shaw, *Danton*, de Romain Rolland, *Sîngele lui Danton*, de Saint-Georges de Bouchelier, sau *Moartea lui Danton*, de Georg Büchner, eroul lui **C. P.** fiind, după opinia lui G. M. Zamfirescu, „cel mai veridic Danton".

EDIȚII: *Danton*, București, 1931; *Danton*, București, 1932; *Teatru*, vol. II, București, 1946; *Teatru*, vol. II, București, 1957; *Teatru*, vol. II, București, 1964; *Danton*, București, 1970; *Teatru*, București, 1971; *Teatru*, vol. III, București, 1973; *Teatru*, vol. II, București, 1981; *Danton*, București, 1991.

REFERINȚE CRITICE: D. Mihail, în „Facla", nr. 434, 14 dec. 1931; P. Constantinescu, în „Vremea", nr. 219, 1 ian. 1932; idem, *Critice*, 1933; idem, *Scrieri*, vol. IV, 1970; G. Mihail Zamfirescu, în „Gîndirea", nr. 1, 1932; idem, *Mărturii în contemporaneitate*, 1938; Perpessicius, în „Cuvîntul", nr. 2427, 24 ian. 1932; idem, *Opere*, vol. V, 1972; idem, *Scriitori români*, vol. V, „1990; Corneliu Albu, în „Vremea", nr. 227, 28 febr. 1932; V. Damaschin, în „Viața literară", nr. 136, 1 mai 1932; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; B. Elvin, *Camil Petrescu*, 1962; Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, 1972; Marian Popa, *Camil Petrescu*, „1972; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, 1972; I. Sîrbu, *Camil Petrescu*, 1973; Ov. Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, 1975; Florian Potra, în „Teatrul", nr. 1, 1975; V. Silvestru, în „România literară", nr. 4. 23 ian. 1975; Margareta Bărbuță, în „Contemporanul", nr. 4, 24 ian. 1975; Al. Bojin, în „Manuscriptum", nr. 2, 1975; Horea Popescu, în „Teatrul", nr. 2, 1975; R. Beligan, în „Teatrul", nr. 2, 1975; idem, în „Apostrof", nr. 1-2, 1995; I. Băieșu, în „Tribuna", nr. 9, 1975; George Genoiu, în *loc. cit.*; V. Silvestru, în *loc. cit.*; Natalia Stancu Atanasiu, în *loc. cit.*; Andrei Strihan, în *loc. cit.*; Leonida Teodorescu, în *loc. cit.*; Ion Cocora, în „Tribuna", nr. 11, 1975; Victor Parhon, în „Ramuri", nr. 3, 15 martie 1975; George Timcu, în „Steaua", nr. 3, 1975; Ion Zamfirescu, *Drama istorică universală și națională*, 1976; Anza Săceanu, *Clasicii nu vor să îmbătrînească*, 1983; Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu - Realia*, 1988.

L.Pv.

DECORUL SPERANȚEI — Volum de versuri de Victor Felea, apărut la Editura Cartea Românească, București, 1988.

Construită pe temeiul constant al unei programatice simplități, poezia lui **V. F.** configurează, în genere, un univers al imaginarului ce stă sub semnul discreției aproape absolute, în care dezideratul anonimatului și autenticitatea trăirii reprezintă elemente fundamentale ale unei mutații poetice ferită cu grijă de excesele unei poeticități „afișate", „de faleză" (adesea prezente în lirica deceniului al optulea). Imaginarul poetic al lui **V. F.** consumă segmente ale cotidianului, fără a ceda însă voluptăților naturaliste, întrucît funcția spațiului citadin este cel mai adesea una secundară, contextuală; spațiul ce convine prin excelență vocii poetice este mai degrabă spațiul închis, celula — un spațiu al confesiunii ca act liric simptomatic, asigurînd o ascendență fundamentală liricii lui **V. F.** Încadrabilă lirismului de notație, „conturat, pe la mijlocul deceniului al șaselea, în jurul revistei „Steaua", ostil marilor dezlănțuiri metaforice /.../ dar nu și unei anumite ritualizări a gesticulației și dicțiunii, admițînd chiar rafinamente manieriste în plastica detaliului" (Ion Pop), poezia lui **V. F.** susține „un univers propriu, nespectaculos, în care ritmul mai degrabă estompat al cotidianului (contemplat de obicei de la fereastra odăii securizante) se lasă surprins într-o atmosferă de reverie calmă /.../ ce evită mereu să se proclame în termenii unei retorici zgomotoase" (ibid.). Volumul *Decorul speranței* cuprinde trei cicluri de poeme (*Parcelă anonimă*, *Aproximație despre poem* și *Decorul speranței*) și debutează liric în nota mărturisirii, lipsită de ostentație, acreditînd ideea demersului textual ca traseu apostolic și, în același timp, ca și cale inițiatică (întru înțelegerea de sine și de lume), pe coordonatele „fericitei" asumări, din partea subiectului, a „plămadei" comune — explicit deziderat al anonimității. Un traseu ontologic,

Scanned with OKEN Scanner

așadar, care închide însă în sine latențe spectaculare, de formulă bonapartistă („Eu sunt cel care merge pe jos/ Mereu pe jos către ținta ascunsă /.../ Pe drumul de pulbere/ Prin palida viață comună/ Căutînd să-nțeleg ce se-ntîmplă/ Cu semenii mei și cu mine /.../ Fericit că mă știu de aceeași plămadă/ Cu toți și cu toate/ Un soldat anonim precum cei din războaie /.../ și-n rana mea/ E un vraf de poeme"- *Pieton*). Poeticul, la **V. F.**, ține de două resorturi fundamentale, gîndirea și ființarea, mobilul fundamental al "Ființei lirice" fiind facerea textului poetic. Demersul intelectiv acreditează ideea de „poezie pură, pecetea de aur/ A ființei tale inconfundabile" ridicată „la rangul generos al adevărului" (*Ce repede*), în timp ce „ființarea în lume" oferă eului ocazia de a detecta prezența evanescentă, implicită, a poeticului în universul cotidian. Traseul textului dă seamă de o consubstanțializare, o osmoză subiect liric-subiect mundan, operînd un transfer de poeticitate asupra „lumii ca tot", în care eul liric, ca parte, are funcția de „receptacol al stării de grație"; sensul demersului (interogativ) este acela al configurării unei metafizici (în fond) a obiectului cotidian, dublată de o transsubiectivizare a viziunii, prin care se proiectează în supraindividual existența și esența poeticului: „Poezia (noastră) cea de toate zilele/ Există ea oare într-adevăr/ Așa cum există lumina de soare/ Sau casele, iarba și străzile/.../ Cine e pregătit s-o descopere/ în chiar semenii săi într-un gest /.../ în trăsăturile fine ale unei fizionomii expresive/.../ în chiar obiectele care s-au adaptat/ în cele din urmă obișnuințelor noastre/ și ne însoțesc răbdătoare/.../ Acela e binevenit printre noi/ El știe fără-ndoială/ Că poezia cea de toate zilele/ Există" (*Poezia cea de toate zilele*). Contactul cu lumea, cu obiectualul, generează o poetică a revelației — fulgurante, pasagere („Sunt gata să mă lansez în aventura cuvintelor /.../ La un pas de viața banală, concretă / Un raid nearticulat/ dar clipa mă trage în jos/ Silabele albe capricioase/ .../ Iată încep să-și acopere fața" - *Întorcîndu-mă din oraș*), o poetică a pasivității, în fond, cu implicații intertextuale („Precum un T. S. Eliot la pîndă..."). Grefa culturală nu ocultează însă naturaleța, autenticitatea confesiunii, notația fiind aceea a unei stări profund umane, iar concilierea („cu sine) extrem de veridică („cercul nopții/ S-a închis deja iar conștiința/ în zadar mai bombănești/ ne vom împăca în curînd și vom participa/ La alte jocuri stranii ale vieții", *Cercul nopții*). Alături de procesul revelator și în același sens al unei veridicități atent urmărite, poetica măștii potențiale, a *alter*-ului posibil, a lui „altcineva" (sursă în genere fecundă de speculații), apare la **V. F.** doar ca resort al demonstrației autenticității voluntare a subiectului („dar nu doresc să fiu/ decît ceea ce sunt — un om al candorii" — *Mă integrez*). Apelul la categoriile impresioniste („jocul frumos/ al suratei") configurează poetica unei temporalități-festin (*La masa de gală*), ritualizată („blînd ritual"), ce nu deconstruiește ființa în totalitate, ci o scindează (întru esențializare) între „Cel-care-trece" și „Cel-ce-rămîne", pe suportul notației elegiace. Eul refuză a ceda „contextului delirant și ambiguu" văzut „din unghiul nelămurit/ și ciudat al Destinului", și încă mai observă „cum lumina de vară așează/ O aură diafan senzuală" peste o „anonimă parcelă de lume" (*Parcelă anonimă*). Dintr-o altă perspectivă, finitudinea ființei (determinată strict între „a fi" și „a avea") generează o criză a subiectului („rezultat derizoriu" al propriei Vieți, văzută ca „apariția bizară/ Indecisă și destul de străină" — *Ca un fel de apariție*), exclus (căci „martor de jos/ Al ascunsei condiții umane") dintr „-o lume de oameni ai marelui *Praxis*" (*Cu cine oare*), constrîns la a recunoaște „un fel de tristă eșuare/ A ființei mele", căutînd refugiu în spațiul compensativ al oniricului, pasibil de „sensuri miraculoase" (*Nu e de mirare*). Imaginarul poetic al crizei desemnează un spațiu de nuanță simbolistă (agresat de „umezeala rece de afară"), unde nevroza claustrofobă generată de limitarea eului beneficiază de suportul unui discurs esențializat, epurat de balastul *lamento*-ului sau interpretării și prin care starea este comunicată frust: „mă transform încetul cu încetul/ într-o biată făptură terestră/ Fixată fără scăpare/ într-o singură formă urîtă și strîmtă/ într-o singură viață/ într-un rol mediocru/ Lipsit de surprize" (*Făptură terestră*). Climaxul crizei subiectului creator stă sub semnul indeciziei („Prins și respins /.../ Lîngă pămînt/ Lîngă cer") — o criză a de-vocalizării, mărturisind despre mistica ratată a poeticii („Sacerdot fără greci/ în golul cuvîntului" — *Printre ele*).

Scanned with OKEN Scanner

Soluția va fi întoarcerea la dezideratul anonimatului și explicitarea unui traseu ontologic asumat, camuflat sub falsa interogație asupra sensului scriiturii („Ca și altădată — aici la periferie/ Se-aude numai rumoarea anonimatului" — *Aici la periferie*). Tentație irezistibilă pentru creatorul contemporan, tematizarea actului poetic nu lipsește din volumul lui **V. F.**. *Aproximații despre poem* („în care poetul se arată preocupat/ de secretele artei sale/ căutînd să observe cum se naște/ și din ce se naște poemul") este textul ce funcționează, așadar, ca artă poetică explicită, vorbind (la modul poesc, aproape) despre geneza și tehnicile „lirismului pur", inferat din trimiterile intertextuale la Barbu („un ritm sintagmatic ivit din spontane/ pulsații — din 'jocul secund' al hazardului"), precum și din imaginea laboratorului „de cea mai subtilă construcție" (implicită simbolistică alchimică). Ideea de „cosmos artefact", în competiție cu lumea, este dublată de tentația demiurgică, întreruptă însă printr-o afereză ironică a discursului: „și poetul încheie aici/ primitivele sale aproximații despre poem". Evanescent, inefabil, „volatil", poemul „se oferă" ca structură eterică, supracategorială ce se lasă „participată" în cuvinte, într-un proces „pulsatoriu" (este evident apelul la ritmul Ființei, nașterea poeziei fiind, așadar, o serie de „iluminări", un proces al revelațiilor succesive). Atașată la acestea, poza gratuității actului poetic — o poză reușită, de altfel (în *Relaxare*) — precum și ideea (postmodernă?) a textului „ce se face pe sine" (*Aspecte*) dau măsura unui volum care, dincolo de cîteva alunecări în clișeu (*Exploratori, La marginea unui vis, Drumuri*), propune un lirism al impresiei subtil echilibrat prin tehnici ținînd de stricta actualitate poetică și caracterizat printr-o profundă autenticitate a notației.

EDIȚII: V. Felea, *Decorul speranței*, București, 1988.

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 32, 1988; I. Pop, *Pagini transparente*, 1997.

C.T.

DE DOUĂ MII DE ANI — Roman de Mihail Sebastian, apărut la Editura Națională Ciornei, în 1934. Cu o prefață de Nae Ionescu. Redactarea romanului începe la Paris, în 1931 (v. *Cum am devenit huligan*, 1935), iar în 1933 autorul dezvăluie, într-un interviu acordat lui Camil Baltazar, că „Nu am vorbit pînă astăzi despre ea nimănui, decît d-lui Nae Ionescu, profesorul meu, care îi va scrie și prefața; pentru că va fi o carte frumoasă și iritantă, care va avea nevoie de cuvîntul său calm. Cartea este pe trei sferturi scrisă " („România literară", an II, nr. 54, 25 febr. 1933, interviu reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, III, partea II, 1988). Prefațat de N. Ionescu (cu un discurs ce, dezmințind așteptările autorului, va declanșa el însuși incendii), romanul apare în primăvara lui 1934 (de „Ziua cărții", potrivit lui Mircea Eliade, *Memorii*, I, 1991); cu acest prilej, **M. S.** îi mărturisește aceluiași C. Baltazar: „*De două mii de ani* este și un roman, dar este mai ales altceva, un lucru atît de intim, încît astăzi, la apariția cărții, mă întreb cu spaimă dacă n-am trădat prea multe lucruri dintr-o experiență pe care mă mîndream de multă vreme s-o ascund sub un surîs. Știam că voi scrie această carte. Într-un fel, a fost poate unica mea rațiune de 'a mă face scriitor'" (Reporter", an II, nr. 28, 27 iunie 1934, reprodus în *Romanul românesc în interviuri*, loc. cit.).

Romanul, scris la persoana I, sub forma unui jurnal, cuprinde însemnările făcute de un tînăr intelectual evreu (numele nu-i este precizat) în răstimpul unui deceniu, distingîndu-se, mai ales, trei momente ale existenței sale. Primul „caiet", datînd din vremea studenției (anii 1922-1923), înregistrează un „proces interior sever" la care se supune tînărul de douăzeci de ani; pentru el, jurnalul are, pe lîngă misiunea de a reține, netrucat, evenimentele și trăirile cotidiene, și o sarcină terapeutică: de a disciplina mișcările excesive ale eului, dobîndind, astfel, un punct de stabilitate, fără tensiuni ori convulsii lăuntrice: „Mi-e un dor imens de simplicitate și inconștiență. Dacă aș putea sa regăsesc de undeva din fundul veacurilor cîteva senzații simple și tari, — foame, sete, frig — dacă aș putea să trec peste două mii de ani de talmudism și melancolie, să am încă o dată, presupunînd că cineva din neamul meu a avut-o, bucuria limpede de a vieți..." Dincolo de fatalitatea înscrisă în destinul neamului iudaic, ce îl condamnă la singurătate și la o nelămurită suferință, personajul investighează și alte cauze, de ordin personal, ce îl îndepărtează de simplitatea vieții. Marcat de

Scanned with OKEN Scanner

un dezechilibru al sensibilității prin naștere (în el se întîlnesc „ciudata sensibilitate de seră" a mamei cu „duritatea oamenilor din familia tatei"), personajul își descoperă o altă sursă a anxietății în apartenența la categoria intelectualilor, „aceste plante de apartament, incapabile să suporte aerul tare". Încredințat că îi lipsește „instinctul de vehemență vitală" (pe care nu-l trezește nici atmosfera violent antisemită din Universitate, injuriile sau bătăile primite), tînărul e atent la soluțiile existențiale ale celor din jur. În cercul prietenilor săi evrei, Sami Winkler este sionist (va pleca, de altfel, în Palestina), marxistul S.T. Haim alege calea „internaționalistă" a unei revoluții proletare, iar bătrînul anticar Abraham Sulitzer apără cultura ghetoului. După lungi colocvii cu fiecare în parte, personajul nu reușeste să opteze pentru nici unul din cele trei angajamente existențiale. Hotărîtoare pentru el este, în schimb, întîlnirea — în afara comunității evreiești — cu profesorul Ghiță Blidaru, în ale cărui prelegeri își regăsește propria problemă (inapetența pentru viață), așezată într-un cadru universal și explicată, dincolo de rase, ca o consecință a unei crize mondiale a valorilor: „dacă m-ați întreba ce facem noi aici [...], v-aș răspunde poate așa: destituim valori. Le scuturăm ca pe niște arbori uscați. Inteligență, individualism, liber-arbitru, pozitivism... Și căutăm o singură valoare, una care trece cu mult peste toate. Ea se cheamă, dacă nu mă înșel, viața." Mai mult decît idei, profesorul îi propune, practic, „o săritură pe viață", orientîndu-l spre o profesie care să-i ofere o rădăcină terestră: arhitectura. A doua parte a romanului (un al doilea „caiet") înregistrează o perioadă de împăcare. Arhitect, deja, de cinci ani, într-un mare concern petrolifer, personajul acordă prioritate problemelor profesionale, iar notațiile sale — lipsite de febra și patetismul adolescentin de odinioară — degajă siguranța unui om matur, vizitat, arareori, de melancolii pasagere: „Mă simt însă liber, împăcat, gata să primesc lucrurile ce vin și trec, să aștept delegarea lor cu supunere, să le privesc fără spaimă, să le pierd fără deznădejde. Mă gîndesc la marile mele probleme personale de pe vremuri și nu le pricep. Nu le pricep, și pace bună. Viața este simplă, viața este imens de simplă." Ca dovadă că o etapă de viață este depășită stă întîlnirea cu Pierre Dogany, care — evreu maghiar repudiat la Budapesta — îi reeditează, într-un alt context, adolescența; față de el, personajul nu poate să aibă decît o condescendentă, părintească înțelegere. După o experiență pariziană de doi ani (răstimp în care singurele evenimente notabile sînt întîlnirea cu Maurice Buret, un libertin experimentînd „peisaje psihologice", dar — se precizează — nu în spiritul lui Gide, ci în cel al lui Laclos, și descoperirea artei lui Chagall, incapabilă să se desprindă de iudaism), tînărul evreu se reîntoarce în țară. Ultima parte a romanului (al treilea moment al biografiei), cuprinzînd însemnări din 1932-1933 se construiește în simetrie cu cea dintîi. Istoria revine, la fel ca în urmă cu zece ani, la „un ceas de spasm" în care, o dată cu mișcări sociale violente (peste tot se așteaptă, cu febrilitate, Revoluția), antisemitismul trece în prim-plan. Obligat, așadar, să-și verifice în vîltoare rezistența interioară, personajul descoperă în sine o stabilitate de durată, pe care tensiunile din afară nu reușesc s-o năruie; ceea ce altădată constituia trauma lipsei de identitate devine acum conștiința netulburată a unei identități multiple (inevitabil contradictorie), ce își făgăduiește, dincolo de zbaterile pe care și le asumă, șansa unei viitoare, posibile împăcări: „Eu știu ceea ce sînt, și dificultățile, dacă există, nu pot fi decît în ceea ce sînt eu, nu în ceea ce scrie în registrele statului. Liber statul să mă decreteze urs polar sau aparat fotografic, eu nu voi înceta prin aceasta să fiu evreu, român și dunărean. [...] Nu spun că aliajul lor este scutit de disonanțe, nu pretind că pacea lor este imediată. Dimpotrivă, știu că acest acord este lent, că această viețuire împreună are greutăți interioare, intime". Finalul romanului înregistrează, în plus, o izbîndă concretă, materială, în traseul — împlinit, astfel — spre calm și stabilitate; personajul contemplă casa de vacanță pe care i-a înălțat-o profesorului Blidaru, construcție ce este „ceea ce mereu am visat să fiu — un lucru simplu, curat și calm, cu o inimă egală deschisă tuturor anotimpurilor". Dincolo de problematica evreiască, proprie lui M. S., *De două mii de ani* se înscrie, atît prin formula narativă (jurnalul), cît și prin tematică (singurătate, inadaptare, căutarea faptului de viață „adevărat"), în orientarea modernistă a prozei interbelice, care își pro-

Scanned with OKEN Scanner

pune să promoveze *autenticitatea*, să recupereze, în discursul literar, valorile și problemele adevărate ale vieții, verificate — prin trăire — în plan interior, îndepărtînd, printr-o maximă sinceritate, literatura de convenții și artificialitate. În cadrul acestei orientări, romanul nu se așează în vecinătatea „trăiristă" a epicii de tinerețe a lui Mircea Eliade (lipsindu-i gustul experienței, al provocărilor extreme), cum se întîmpla cu romanele anterioare ale autorului (*Fragmente dintr-un caiet găsit*, 1932; *Femei*, 1933), ci — prin febrilitatea și patosul ideii mai mult decît al senzației — se situează în apropierea prozei lui Camil Petrescu (a cărui amprentă se întrevede și în *Accidentul*, 1940). Ambiționînd să fie un roman cu „probleme", evitînd, programatic, faptul brut al existenței, dar și psihologia („personajul e silit să recunoască faptul că jurnalul său cu „prea multe idei generale" nu îngăduie pagini despre viața sa sentimentală), *De două mii de ani* păcătuiește printr-un anumit schematism, propriu demonstrațiilor preocupate în special de impunerea unei teze (fie ea, precum în cazul de față, susținută de un autentic dramatism interior). Cum destinul romanului a fost în multe privințe influențat de prefața lui Nae Ionescu — ei i se datorește, în mare măsură, receptarea incendiară, precum și faptul că în timpul regimului comunist cartea n-a mai putut fi reeditată — i se cuvin și acesteia cîteva rînduri. Prefața poate fi citită ca un text independent, ca o prelegere ce — avînd ca pretext romanul lui **M. S.** — tratează „în forma cea mai strînsă și mai didactică" (după expresia autorului) problema suferinței iudaice, folosind argumente din psihologia mulțimilor, istoria religiilor și teologie. Ceea ce i se poate reproșa demonstrației este un exces de rigoare, finețea analitice luîndu-i locul severitatea obtuză a silogismului, potrivit căruia evreul — ca unul ce nu l-a recunoscut pe Mesia — e condamnat să se chinuie veșnic. Prefața ajunge să fie vătămătoare pentru roman mai puțin prin conținutul ei ideatic (acesta a primit în epocă replica lui Mircea Eliade), cît — mai degrabă — prin tonul folosit: Nae Ionescu i se adresează scriitorului chemîndu-l pe numele evreiesc (Iosef Hechter) și, discreditîndu-l, îl dojenește ironic. Apărută într-o epocă marcat antisemită, cartea (conținînd, într-un aliaj exploziv, prefața și romanul) va provoca un scandal de proporții, fiind atacată, într-un front comun (însă cu argumente diferite) de extrema stîngă, de extrema dreaptă, dar și de comunitatea evreiască. Aproape singur în acest război mai mult politic decît literar, **M. S.** va răspunde, cinci luni mai tîrziu, cu o altă carte, *Cum am devenit huligan*, eseu polemic în care, plecînd de la propriul său caz, ridică — într-o manieră răscolitoare — problema moralității omului de cultură, consecvența și responsabilitatea pe care acesta e dator să și le asume. Dacă *De două mii de ani* este un roman notabil, meritul său esențial rămîne de a fi prilejuit meditația acută, lucid patetică, și astăzi actuală, din *Cum am devenit huligan*, carte de excepție a literaturii române.

EDIȚII: *De două mii de ani*, București, 1934; București, 1946; București, 1990.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, 1937 (*Scrieri*, 6, 1975); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; Cornelia Ștefănescu, *Mihail Sebastian*, 1968; P. Constantinescu, *Scrieri*, 4, 1970; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, III, 1975; Perpessicius, *Opere*, 7, 1975; Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început pînă azi*, 1981; *Mihail Sebastian interpretat de...*, Antologie de Anatol Ghermanschi, 1981; I. Vartic, *Modelul și oglinda*, 1982; Dorina Grăsoiu, *Mihail Sebastian sau ironia unui destin*, 1986; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; Z. Ornea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, 1995.

S.C.

DEGETUL DE GHEAȚĂ — Antologie din poezia lui Nicolae Prelipceanu, apărută în 1984. Dintre cele patrusprezece volume (de versuri și proză) ale autorului, *Degetul de gheață* ilustrează *Turnul înclinat* (cu patru poeme), *Antú* (cu șase), *13 iluzii* și *Arheopterix* (cu cîte trei), *Întrebați fumul* (cu șapte), *De neatins de neatins* și *Jurnal de noapte* (cu cîte treisprezece), *Un civil în secolul douăzeci* (cu nouăsprezece) și *Fericit prin corespondență* (cu douăzeci și șase de poezii). După optsprezece ani de la debutul în volum al lui **N. P.**, *Degetul de gheață* apare (la Editura Cartea Românească, în prestigioasa colecție „Hyperion") cu un ciclu de poeme inedite, intitulat *Trece și luna septembrie*. Așezat în deschiderea volumului, acest ultim ciclu con-

Scanned with OKEN Scanner

textualizează, într-un sens afectiv, creația anterioară a poetului.

Avantajul unei antologii organizate de autorul însuși constă în garanția unei descrieri fidele a unei deveniri interioare. *Degetul de gheață* dă seama de o atare devenire cu atît mai mult cu cît selecției i se așează un accent final, atașîndu-i-se o serie recentă de creații. Parcurgînd antologia, vom descoperi cum tînărul debutant din *Turnul înclinat* (1966) conține deja datele pe care vocea din *Trece și luna septembrie* le pune în pagină în mod explicit. Selecția din primul volum ne dezvăluie un artist care are deja gustul nostalgiilor (paradoxal într-un debut). Născut deja cu conștiința „calmului plat", a „morții corăbierilor", eul unui poem precum *Calmul plat* este definit în primul rînd drept conștiință a timpului, a duratei care apasă „peste făpturi și peste oase/ albite-acum" *(Portocala de carton presat)*. Raportarea la un moment-reper, întotdeauna anterior, se face de pe poziția celui care, aflat „la un hotar al lumii", știe deja perfect fiecare meandră a jocului de „pocher domol" al norocului „nestabil/ și de toamnă" *(Toamnă)*. Situația nu încurajează însă instalarea „bazarului sentimental", a colecției de amintiri încremenite în imagini-fetiș. Dimpotrivă, tonul ciclului devine de îndată ironic în momentul în care apar, ca figuranți, „mucavalele glorioase" — recuzită a falsei întîlniri a celor încă vii cu viii altui timp. „Vîntul" este laitmotivul versurilor selectate din *Turnul înclinat*, el asigurînd o perpetuă legătură între lumi și epoci, între „capetele noastre" și „așezările strămoșilor", tocmai datorită esenței sale deopotrivă efemeră și mereu vie. *Antú* (1968) continuă obsesia timpului transformator, acordîndu-i însă o nouă dimensiune, ce-i drept schițată în volumul de debut: dimensiunea erotică. Cuplul din *Tristan și Isolda* sau din *Noapte* trăiește un soi de mitologie rescrisă; anotimpul iubirii, ni se sugerează, este unul anterior, al gesturilor și trăirilor reale, de dimensiuni mitice: momentul în care cei doi „au început și ei/ să nu mai fie singuri pe pămînt" coincide unei alte izgoniri dintr-un Paradis erotic și *eroic* în același timp, este semnul unei epoci vitrege în care, în jurul iubiților, cresc (după logica dezvoltării cancerigene a ciupercilor otrăvitoare) „acei/ ce-i arătau cu degetul plîngînd" (*Tristan și Isolda)* sau se pulverizează stelele: „iubito s-au făcut cioburi stelele/ și recompunerea lor altfel/ înseamnă explozie sigură" *(Noapte). 13 iluzii* (1971) marchează o schimbare de opțiune în privința organizării discursului liric. Preferința poetului se îndreaptă de astă dată spre versul voit prețios, comentariul amar ironic luînd tot mai des locul scenariilor narative. *Elegia* lui **N. P.** este de fapt afirmarea neputinței de a rezista mișcării devoratoare a lumii, restrînse aici la imaginea rîșniței de cafea, căreia i se imprimă o mișcare mecanică, monstruoasă. Trimiterea la gestul lui Cronos, tatăl ucigaș, este evidentă. În plus, diluviului natural, bacovian pus în pagină, îi corespunde ieșirea din matcă a timpului, spargerea clepsidrelor „pe-un țărm de mare", unde recuperarea nisipului-timp, astfel pierdut, este imposibilă. După momentul de contemplație pe care cele trei poeme din *Arheopterix* (1973) le aduc în economia volumului (reprezentînd și o nuanțare a poeticii autorului), poeziile alese din volumul *întrebați fumul* (1975), pentru care **N. P.** a primit premiul pentru poezie al Uniunii Scriitorilor, reafirmă o preferință mai veche: aceea de a construi mitologii intime, de a pune în scenă spectacole la care participă doar eul liric și ipostazele sale temporale. Dacă *Murillo Mendez* este chiar povestea-teatru a celui care „e singur cu sine/ nu-i e urît cu sine însuși", în schimb *Cînd eram tînăr* ori *Nemuritorul* sînt poemele confruntării eului cu propria sa imagine (în primul caz, fiind vorba despre o întîlnire cu un dublu favorizat de timp, pozitiv). Tonul poetului înclină tot mai decis spre o retorică grea, patetică, spre concluzia sapiențială. Același motiv care facilita pendularea între vremi, *vîntul*, este aici prilej de filosofie naivă: „Vîntul bate pentru toată lumea rar/ vîntul bate-n lume pentru fiecare/ vîntul este singurul zidar/ vîntul este singura-ntîmplare" *(Pentru cine bate vîntul)*. Jocurile de cuvinte ori, mai exact „joaca" de cuvinte fac de astă dată deliciul autorului, aducînd o privire fals uimită asupra lumii, de fapt marcată de înțelegerea marilor drame și de o undă vizibilă de sarcasm subtextual (v. alcătuirea „Constituției" lumii oamenilor de zăpadă din *Federația mondială a oamenilor de zăpadă)*. Pronunțatul caracter livresc va fi contrabalansat de poetica pusă în pagină de volumul următor, *Jurnal de noapte* (1980), o

Scanned with OKEN Scanner

poetică căutat naturalistă, după cum ne mărturisește poetul în *Pădurea:* „Singurul subiect al vieții mele este pădurea/ pe urmele mele vine întotdeauna/ o pădure umedă/ un întuneric binevoitor/ cîteva țipete de pasăre/ în timp ce eu mă uit tot înainte/ spre altă pădure care încă nu se vede/ mi-o închipui cu putere cu toată puterea/ îi rostesc numele". Accentele postmoderne nu au fost abandonate definitiv, poetul crede încă într-o ciudată predestinare a cuvintelor și a vieții („Acumularea cuvintelor duce către același punct/ în sicriul ființei nu e ușor de supraviețuit/ nenumărate sînt cuvintele scrise pe frunte-mi/ cu fierul roșu demult" — *Jurnal de noapte)*, iar pe de altă parte face din ironie nu doar instrumentul, ci și obiectul poeziei sale (*Poetul ironic). Un civil în secolul douăzeci* (1980) continuă direcția tematică a alienării subiectivității într-un secol mecanicist: „din greșeală/ își uitase chirurgul/ o lamă subțire în om" (*Fapta).* Finalul apocaliptic pîndește aici o omenire dezumanizată, căreia o „mașină" i-a înghițit amintirile *(Mașina de uitat amintirile)* și care a fost dezlocuită de către o lume a obiectelor vitrege, moment în care însuși trupul e suspectat de a fi „doar unul din obiectele care mă înconjoară" *(Știu de la început).* Cu *Fericit prin corespondență* (1982), descriptivul și narativul lasă loc unui regim dialogal, volumul fiind, la coordonate poetice, o colecție de scrisori, un dosar de convorbiri ale poetului cu alții sau cu sine însuși. Aceasta este, de fapt, miza întregii poezii a lui **N. P.:** stabilirea unui canal propice trecerii cuvintelor fragile de la unul spre celălalt: „Citesc cuvintele scrise cu mîna/ pe hîrtie înainte de moarte/ un creion spune totul despre noi/ o noapte se lasă/ Ajunge un ac pentru a trece dincolo/ prin hîrtia subțire/ prin cuvintele moi/ prin tine prin mine/ prin noi amîndoi". „De aceea, acestui ultim volum îi corespund, paralel, poemele din deschiderea antologiei *Degetul de gheață.* Față de scrisorile din *Fericit prin corespondență, Trece și luna septembrie* propune o altă „fericire": aceea prilejuită de amintire — singurul loc în care, la **N. P.,** poate avea loc întîlnirea cu sinele. *Portret sumar al unui necunoscut de altădată* mărturisește despre întîlnirea eului cu „necunoscutul"-frate, din „vremea cînd nu existam". Universul poeziilor lui **N. P.** stă sub semnul fericirii atîta timp cît (și în măsura în care) stă sub semnul amintirii (nu întîmplător, alienării îi corespunde desprinderea de un trecut imposibil de rememorat). *Degetul de gheață* este așadar, tematic vorbind, cartea unui nostalgic ahtiat după fericire, deși opțiunea formală ne-ar conduce adeseori spre portretul unui manierist cu veleități histrionice.

EDIȚII: *Turnul înclinat,* București, 1966; *Antú,* București, 1968; *13 iluzii,* Cluj, 1971; *Arheopterix,* București, 1973; *întrebați fumul,* Cluj, 1975; *De neatins de neatins,* Iași, 1978; *Jurnal de noapte,* Cluj, 1980; *Un civil în secolul douăzeci,* București, 1980; *Fericit prin corespondență,* Iași, 1982; *Degetul de gheață,* cu o postfață de Dan Cristea, București, 1984.

REFERINȚE CRITICE: D. Cristea, *Un an de poezie,* 1971; L. Alexiu, *Ideografii contemporane,* 1977; V. Felea, *Aspecte ale poeziei de azi,* 1977; M. Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani,* 1978; C. Regman, *Noi explorări critice,* 1982; Gh. Grigurcu, *Poeți români de azi,* 1979; P. Poantă, *Radiografii,* I-II, 1979 și 1983; Grete Tartler, *Melopoetica,* 1984; V. Felea, *Aspecte ale poeziei de azi,* 1984; F. Neagu, *A doua carte cu prieteni,* 1985; V. Tașcu, *Poezia poeziei de azi,* 85; Gh. Grigurcu, *Existența poeziei,* 1986.

M.U.

DE LA NOI, LA CLADOVA — Nuvelă de Gala Galaction. A apărut mai intîi în revista „Viața socială", anul I, nr. 3, aprilie 1910, fiind apoi inclusă în sumarul volumului de debut al scriitorului, *Bisericuța din Răzoare* (Editura „Vieții Românești", Iași, 1914).

Deși a continuat să scrie pînă după ultimul război mondial, **G. G.** aparține, ca scriitor, epocii de dinaintea primului război. Piesele de rezistență ale operei sale, cele care-i asigură și-i definesc locul în literatura română — consensul opiniilor critice e aici unanim — sînt nuvelele și povestirile scrise în tinerețe, în intervalul 1902-1910, publicate în revistele „Literatură și artă română" (1902, *Moara lui Călifar*), „Linia dreaptă" (1904), „Revista idealistă" (1907, *Copca rădvanului*), dar mai ales în „Viața socială" a lui N. D. Cocea, în decursul unui singur an, 1910 (*De la noi, la Cladova, În pădurea Cotoșmanei, Gloria Constantini, Lîngă apa Vodislavei* ș.a.). 1910 este anul pe care, în amurgul vieții, cînd de mult își epuizase „vîna" și își încheiase existența vie ca scriitor, **G. G.** îl califica drept

Scanned with OKEN Scanner

„anul biruinței mele literare" (*Jurnal*, 28 decembrie 1942). Obsesia și substanța celei mai bune părți din literatura lui G. fructifică fie reprimarea, fie consumarea unui *hybris*, erotic de cele mai multe ori, alteori social ori indeterminat, global. Soluționarea conflictului, inexorabil generat de aici, oscilează între etic (religios) și estetic, ceea ce se răsfrînge decisiv și asupra valorii artistice, oscilantă și ea, de la caz la caz, în funcție de opțiunea implicată. În cazurile de reușită majoră, numite mai sus, sublimarea *hybris*-ului, orientată estetic, mizează, ca în tragedie, pe efectul de *catharsis*, de „purificare a patimilor", a „pasiunilor", prin consumarea lor imaginară, în ficțiune, pînă la ultimele consecințe: moartea, de cele mai multe ori. Soluția antrenează, în mod necesar, capacitatea de reprezentare concretă a manifestărilor acestor „patimi" în fenomenalitatea lor unică, individuală, așadar o acută percepție și o bogată experiență sau imaginație a realului, precum și, firește, resurse de expresie, iscusințe de limbaj pe măsură. Or, tocmai acestea sînt calitățile îndeobște recunoscute nuvelisticii lui G.: vitalitatea și vivacitatea „meridională", uneori pitorescul personajelor și al cadrului acțiunii (percepția peisajului îndeosebi, natura manifestîndu-se la unison cu stările sufletești ale personajelor), talentul de povestitor și știința de analist al pasiunilor violente, în fine, darurile de „stilist": culoarea și savoarea cuvîntului, stăpînirea tuturor registrelor limbii, a tuturor rezervelor ei lexicale (în special „parfumul" arhaismelor și „izul" regionalismelor aflîndu-și în G. un rafinat degustător) etc. Firesc și necesar se racordează explicației, în acest context, zestrea spirituală acumulată în satul copilăriei, ori „baia de real" prilejuită defensorului eclesiastic de frecventele-i peregrinări profesionale „pe teren", pe meleagurile ce cădeau sub jurisdicția Episcopiei Olteniei și a Curții de Argeș. În *Moara lui Călifar*, prima lui reușită majoră, „ispita" ori *hybris*-ul vizează global o „căpătuire", o „procopseală", o revanșă asupra lumii prin stăpînirea puterii și averilor lumii „acesteia", ispită diavolească pentru care protagonistul, Stoicea, va plăti, cathartic, cu viața. Aceeași sănătoasă dialectică estetică, lăsată „în legea ei", acționează finalmente cathartic și în cazul cuplului Mură Lăutarul — domnița Oleana care, în *Copca Rădvanului*, plătesc cu viața consumarea unui *hybris* erotic, agravat prin apelul la serviciile magiei negre; și în cazul pătimașului Gheorghe Cătălina sau al nesăbuitei cadîne Soleima din povestirile omonime, damnați ai erosului și ei; și în cazul triunghiului Frusina — Badea — Constantin Fierăscu din *Gloria Constantini*, unde demonul erotic, transsubstanțializat fantastic în flamă albastră jucînd fascinant deasupra aurului nefast, îi duce pe toți, inexorabil, la pieire; de asemenea, în cazul impulsivului Iordache Cojocarul, al cărui cap cade, *Lîngă apa Vodislavei*, ca „ispașă" pentru un alt fel de *hybris*, generat temperamental dar consumat social: violența. Exigențele metabolismului estetic sunt supuse unei încercări ceva mai anevoioase în cazurile de „păcat" refuzat, de „ispită" ori de *hybris*, reprimate prin stavila moralei (religioase, de cele mai multe ori): *În drumul spre păcat, Plecarea Drozileiei, O stea prin fereastra lui Manolaș, „Mi-e dragă Nonola!"* și altele, mai puțin împlinite, nu pot umbri reușita deplină din *De la noi, la Cladova*. Destinul cuplului Borivoje — popa Tonea, în care autorul însuși va fi putut descoperi mai tîrziu tulburătoare valențe premonitorii („Azi este 30 noiembrie /1919/, stil vechi... ți-aduci aminte? Astăzi moare Borivoje..." — *Jurnal*, vol. II, p. 80), rămîne o demonstrație de forță artistică, o probă de vitalitate estetică proprie unui scriitor capabil să „înghită", să „digere" și să asimileze „tează" în doze letale pentru alții. La izbucnirea pasională a frumoasei și ispititoarei tinere Borivoje din Cladova sîrbească („Tu știi, părinte Tone, că eu te iubesc pe tine..."), „creștinul cu inimă curată, preotul cel mai vrednic de pe plaiurile Mehedinților, liturghisitorul cel plin de evlavie și de înaltă conștiință" găsea în sine tăria de a rezista ispitei și de a ieși învingător din crîncena-i încleștare lăuntrică de impulsuri contrarii: „Borivoje! și mie mi-ești dragă, scumpa mea, dar ca o fiică a Bisericii și ca o soră ce-mi ești întru Iisus Christos. Gîndește-te, Borivoje, că numai astfel de iubire poate să fie între noi. Sînt preot și tu ești măritată. Am soție și tu ai bărbat. Slujesc Sfînta Liturghie și tu trăiești cu bărbatul tău... E păcat, Borivoje, păcat mare!" Paradoxal este că, departe de a cădea astfel în fastidios ori chiar în ridicol, scriitorul reușește,

Scanned with OKEN Scanner

dimpotrivă, să confere credibilitate psihologică şi consistenţă a concretului, „carne şi sînge", ambilor termeni antagonici situaţi în ireductibil conflict, atît pasiunii, deci, cît şi raţiunii. „Un bun narator de întîmplări enigmatice, fabuloase, cu o bogată figuraţie demonologică, e G. G., revendicat de critica mai nouă pentru realismul lui , cînd, cine îi citeşte fără prejudecăţi nuvelele vede de îndată că ilustrul teolog izbuteşte mai ales în povestirile ce depăşesc cadrul realist şi notaţia exactă"- observă Eugen Simion. Chiar şi acelea mai apropiate de formula prozei obiective, *Gloria Constantini, De la noi, la Cladova*, capodopere, indiscutabil, ale genului, au asemenea momente tulburi cînd descripţia alunecă în fantastic, imaginativ, dînd sentimentul unei vieţi ireale, misterioase, de fuziune a lucrurilor şi de sublimare a pasiunilor. Castul Popa Tonea şi focoasa Borivoje, despărţiţi de morala creştină, îşi unesc sufletele sub epitrahil într-un extaz purificat de pasiunea cărnii: „'Ne vom revedea! Ne vom revedea negreşit! Acolo unde iubirea va fi întru Împărăţia Sa, fără restrîngeri, fără obstacole şi fără lanţurile acestui trup întunecat!' Cu ochii orbi de lacrimi, cu inima în tumult, preotul se apropie de pat şi acoperi pe Borivoje cu epitrahilul. Şi ceea ce omeneşte nu fusese cu putinţă şi ceea ce Borivoje dorise pînă la moarte, fără ca să se împlinească, se împlini sub condiţia atotdivină şi atotcurăţitoare a religiei lui Iisus Christos. Borivoje îşi puse capul pe pieptul sfîşiat al preotului creştiin şi în ceasu-i din urmă trăi , fără păcat, toată fericirea pe care ar fi putut să i-o dea, cu dobînzi atît de grele şi de amare, iubirea pămîntească! Atît cît ţinură rugăciunile introductive şi zguduitoarea molitfă de dezlegare, Borivoje fu fericită atît cît ar fi putut să fie într-o jumătate de veac!... 'Domnul şi Dumnezeul nostru Iisus Hristos, cu darurile şi cu îndurările iubirii sale de oameni, să te ierte pe tine, fiică Borivoje, şi să-ţi lase ţie toate păcatele; şi eu, nevrednicul preot şi duhovnic, cu puterea ce-mi este dată mie, te iert şi te dezleg de toate păcatele tale...' şi mîinile iertării, în numele Sfintei Treimi, se împreunară pe capul penitentei şi îmbrăţişară acest cap mult iubit cu singura îmbrăţişare îngăduită.'" „... În anul 1910, zăgazurile teologiei mele s-au frînt şi un năboi de poveşti şi de epopee s-a revărsat în cîmpia literaturii româneşti... În acest an, am scris: *De la noi, la Cladova, Gloria Constantini, Lîngă apa Vodislavei, în pădurea Cotoşmanei* şi altele." Pasajul, frecvent citat, face parte dintr-o cunoscută *Mărturisire literară* datînd din 1942. Ceea ce însă nu mărturisea atunci scriitorul şi mărturiseşte doar astăzi, postum, *Jurnalul* său, este secreta şi dramatica sublimare a pasiunilor din care toate s-au ivit: privite retrospectiv, prin prisma evenimentelor ce vor irupe catastrofal, nu peste mult (1914-1920; v. În special *Jurnal*, vol. II, pp. 45-88), în biografia autorului, toate aceste magnifice nuvele şi povestiri, intrate definitiv în fondul de aur al literaturii române, apar drept ecouri sau roade estetice ale unei înverşunate „lupte cu îngerul": victorii de moment, nesigure, în plan existenţial, dar — ceea ce rămîne — victorii sigure, definitive, în planul artei. La cîţiva ani, doar, de „anul biruinţei mele literare", inextricabile impasuri existenţiale aveau să-i clatine, după toate semnele, încrederea în eficienţa exorcizării estetice a demonilor, făcîndu-l să aleagă calea „ispăşirii" printr-un sever „canon" autoimpus (traducerea *Bibliei*), sterilizant literar, din nefericire. Dar, dincolo de multele pagini ce-ar putea interesa doar istoria bisericească, *Jurnalul* scriitorului G. interesează *literar* prin trăsăturile inedite cu care adînceşte — abisal — portretul moral şi psihologic al omului G. Iar această nouă înţelegere a autorului deschide dintr-o dată şi o nouă, nebănuită falie înspre profunzimile operei, acolo unde mocneşte ascuns dar iradiant nucleul ei generator şi integrator.

EDIŢII: *Bisericuţa din Răzoare*, Iaşi, 1914 (reed. 1919, 1924, 1944); *Opere*, vol I, Bucureşti, 1949; *Nuvele*, Bucureşti, 1954; *Opere alese*, cu o prefaţă de Teodor Vîrgolici, vol. II, 1958; *Opere alese*, ediţie îngrijită de Teodor Vîrgolici, cu o introducere de Dumitru Micu, vol. I, 1959; *Opere*, ediţie şi prefaţă de Teodor Vîrgolici, vol. I, 1994.

REFERINŢE CRITICE: I. Trivale, *Cronici literare*, 1914, 1971; E. Lovinescu, *Critice*, VI; E. Lovinescu, *Memorii*, I, 1930; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. IV. Evoluţia „prozei literare"*, 1928; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, 1937; E. Lovinescu, *Scrieri*, II, 1970; V., 1973; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, 1934; G. Ibrăileanu, *Opere*, II, „1974; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; ed. II, 1982; T. Vianu, *Arta*

Scanned with OKEN Scanner

prozatorilor români, 1941; T. Vianu, *Opere*, III, 1973; V. 1975; D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, 1942; D. Caracostea, *Critice literare*, I, 1943; P. Constantinescu, *Scrieri*, III, 1969; Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, 1970; T. Vîrgolici, *Gala Galaction*„ 1967; M. Zaciu, *Masca geniului*, 1967; E. Simion, *Gala Galaction şi vocaţia fabulosului*, în „România literară", nr. 16/17 apr. 1969; Const. Ciopraga, *Literatura română între 1900-1918*, 1970; D. Micu, *început de secol. 1900-1916. Curente şi scriitori*, 1970; A. Niculiu, *Gala Galaction*, 1971; I. Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*,1972; S.P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; M. Muthu, *Literatura română şi spiritul sud-est european*, 1976; D. Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, 1978; *Gala Galaction interpretat de...*, antologie şi prefaţă de teodor Vîrgolici, 1978; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991.

C.R.

DE LA ŢARĂ — Povestiri de Ion Agârbiceanu. Budapesta, Institutul tipografic şi de editură „Luceafărul", 1906 (dată evident devansată tipografic, deoarece cartea apare anunţată şi chiar recenzată — cu indeicarea corectă a anului — încă din septembrie 1905). Titlul paradigmatic, trimiţînd la I. Slavici (*Novele din popor*, 1881), I. Vulcan (*De la sate*, 1893), A. Vlahuţă (schiţa *De la ţară*, 1894), O. Goga (*De la noi*, 1094). Debutul editorial al scriitorului, comentat favorabil în presă de N. Iorga, S. Puşcariu, E. Lovinescu, Z. Bârsan, I. I. Nistor ş.a. şi distins în 1907, de către „Astra", cu premiul „A. Mureşanu". Autorul îşi ignoră integral colaborările la publicaţii ca „Unirea", „Drapelul" ori „Răvaşul", reţinînd doar textele mai noi din „Luceafărul" (*Mistreţul, Hoţul* — 1904; *Popa Vasile, Costea pădurarul, Căprarul, împăcare* - 1905), completate cu o seamă de inedite (*Glas de durere, Cula Mereuţ, Un doctor, Dan jitarul, Răzbunare, Plutaşii)*. Cu prilejul unei reeditări, contînd ca ediţia a doua a culegerii, *Schiţe şi povestiri*, 1912, elimină din sumar *Glas de durere* şi *Hoţul*, adăugînd în schimb cîteva noi texte, preluate din „Viaţa românească", „Falanga", „Neamul românesc literar" şi „Luceafărul" (şi neincluse în numeroasele volume tipărite între timp): *Sluga nostru Culiţa, Gruia, Vîlva băilor, Gura satului, Angheluş, Melentea, Vîrvoara*. Acelaşi cuprins, mai puţin *Răzbunare*, se regăseşte şi în ediţia a treia, ce reînscrie pe copertă şi titlul iniţial: *De la ţară. Schiţe şi povestiri*, 1921. Cîteva corecturi ce se întîlnesc la nivelul textului celor două reeditări par să confirme spusele lui Oct. C. Tăslăuanu (*Amintiri de la „Luceafărul"*), potrivit căruia ardelenismele ce grevau scrisul tînărului A. antreanu inevitabil şi unele condeie redacţionale, în pregătirea bunului de tipar. Versiunea definitivată pentru ediţia de autor din amurgul vieţii (cf. *Opere*, I, 1962) tinde a se degaja însă de unele asemenea (cîteodată oportune, poate) grefe stilistice, preferîndu-le asperităţile netrucate ale începuturilor (v. bunăoară *Căprarul*). Altminteri, multe dintre relativ numeroasele remanieri ale acestei ultime versiuni (între altele, reconsiderarea regimului aleatoriu al timpurilor verbale, renunţarea la unele forme lexicale rebarbative ş.a.) satisfac însă, excepţiile vizînd îndeosebi cîteva nuanţări sau substituiri (uneori împotriva logicii contextului) în prezentarea conflictelor interumane, intevenţii datorate evident conjuncturii politico-ideologice a anilor '50 (ale cărei rigori explică şi renunţarea definitivă la cîteva povestiri remarcabile, precum *Glas de durere, Răzbunare, Plutaşii, Gruia*, proscrise probabil pentru a nu leza unele susceptibilităţi ale etniilor conlocuitoare).

Deşi „lumea prin care a trecut" l-ar fi putut situa mai curînd în preajma lui Slavici, A. îl aminteşte pe drept cuvînt, în prima linie a autorilor care „i-au deşteptat sensibilitatea", pe Sadoveanu, care, alături de alţi cîţiva tineri prozatori ai „Sămănătorului" de peste munţi, trata pe atunci mai ales „subiecte şi motive emoţionale" din lumea „de la ţară", învesmîntate în „frăgezimea unei limbi proaspete, bogat colorate" (cf. V. Netea, *Interviuri literare)*. Dacă autorul *Novelelor din popor* este, prin ceea ce are mai caracteristic, un creator de viaţă, dublat structural de un pedagog fără false reţineri, tînărul A. ni se înfăţişează, asemeni congenerului său moldav, ca un interpret al „sufletului arhaic al poporului" (I. Negoiţescu), dotat cu „sentimentul cosmicului" (M. Zaciu) şi cu o atracţie specială faţă de umanitatea „elementară", frustă, descoperită sub acest orizont şi răsfrîntă de „ochiul epic" al contemplatorului fie în dimensiunea baladescului autohton, fie în tonalităţile consacrate de tradiţia europeană a realismului „sentimental" (deşi un Dickens, un Daudet, un Maupassant se pare că îi erau încă

Scanned with OKEN Scanner

străini debutantului). De aici, pe de o parte, „romanticismul" mărturisit de prozator, în evocarea uceniciei sale literare, iar pe de alta, aplecarea aceea constantă, uneori doar tandră şi îngăduitoare, alteori îndurerată ori direct acuzatoare, asupra atîtor destine marcate de suferinţă ori răscolite de patimi justiţiare, aparţinînd lumii acesteia, deloc banale şi amorfe, „de la ţară". Dar ceea ce susţine mai presus de toate asocierea cu autorul *Durerilor înăbuşite* este vocaţia comună a *povestirii.* Ca şi Sadoveanu, **A.** este un povestitor înnăscut, este „povestitorul prin excelenţă, care supune toate facultăţile sale de percepţie vizionarismului epic" (I. Negoiţescu). De unde senzaţia de integrare firească a eului în epos, impresia de autenticitate care se impune din afară, precum *Hoţul, Mistreţul, Dan jitarul, Costea pădurarul, Glas de durere, Cula Mereuţ* ş.a. Acea capacitate particulară de stocare şi restituire nealterată a trăirilor copilăriei şi adolescenţei, resuscitate sub formă de „icoane" şi îmbogăţite epic „din lucrarea închipuirii", la care se referă în *Mărturisirile* din 1941, pare a fi într-adevăr emblema sub care va sta cu precădere debutantul. Aşa cum se va întîmpla şi în proza evocatoare de la finele carierei, subiectele sale recuperează şi îşi însuşesc „înduioşările" şi „tristeţile" unor momente precise, autobiografice sau livreşti, generînd ambianţa de participare, de „însufleţire" a naraţiunilor. Încît însăşi melodrama, cînd i s-ar putea eventual imputa (M. Zaciu, C. Regman), e abolită de poezie. Prospeţimea simţirii complice, reînviată şi vizualizate epic, conferă astfel contextului animat de figuri ca Dan jitarul, Costea pădurarul sau haiducul nenumit din *Hoţul* o stranie pregnanţă baladescă, ce protejează de orice confuzie cu platitudinea sămănătoristă, în vogă în epocă. Lumina şi umbrele propriei sensibilităţi, angajate de autor în evocare, etosul şi melosul care-şi exercită, îngemănate, autoritatea reclamă replica pe măsură a cititorului neinhibat de tabu-uri. Cu aceeaşi participare, dar adoptînd şi tonalităţi mai destinse, la limita snoavei evocatoare, sînt conturate unele siluete, ataşante nu numai prin pitoresc, de veterani ai tărîmului de arhaitate, avut acum prioritar în vedere, ca inconfundabilul Cula Mereuţ, nostalgicul baci din povestirea ce-i poartă numele, trecut de mult pe post de „a cincea roată la car", dar bucuros să-şi mai poată dovedi încă, la stînă, măcar „preţul de-un ban rău"; ca hîtrul povestaş Moş Tănase, specie de „Tartarin local, cultivînd ficţiunea ca o justificare a nelucrării" (M. Zaciu), din *Căprarul* (text sugestiv de altminteri şi ca reprezentare *in statu nascendi* a conceptului „însuşi de povestire); sau ca omonimul acestuia, din *Un doctor* (respectiv, *doftor,* în versiunea definitivă), iscusitul vraci cu meteahna sadoveniană a istorisirilor cu tîlcul învăluit în abur de vin vechi. Observaţia şi intuiţia ţin evident locul analizei propriu-zise, dar rezultatele sînt notabile atît prin unicitatea „icoanelor" aduse în prim-planuri, cît şi prin tulburătoarea sugestie de autenticitate a cursului naraţiunii. Paleta portretistică a culegerii se diversifică apoi o dată cu adaosurile care-i însoţesc reeditările. Galeriei iniţiale i se alătură astfel un chipeş fante de culoare ca *Angheluş,* etalonul de frumuseţe şi cutezanţă masculină al ţigăncuşelor cu ochii d epăcură, ca şi al „harancelor" din omenirea „afumată de la marginea satului, personaj în portretul căruia I. Negoiţescu întrezărea viitoare linii de profil ale unor Aubrey de Vere, al lui Mateiu Caragiale şi Lică Trubadurul, al Hortensiei Papadat-Bengescu; un visător năstruşnic ca *Melentea,* definit de C. Regman ca „erou premoromeţian", cu ascendenţa în mucaliţii lui Creangă (dar conturat de fapt mai cu seamă pe dimensiunea umorului tragic al înţelepţilor); un Hercule al locului, înăsprit de circumstanţele unei biografii atroce şi abrutizat de alcool, ca *Gruia* (rezunanţa baladescă a numelui nu e întîmplătoare), ce piere îndîrjindu-se să doboare o locomotivă în plină viteză; un băieş cu statut enigmatic, la nivelul colectivităţii locale, deschise percepţiei magicului, ca Vasile Mîrza (*Vîlva băilor*), care-şi încheie implacabil existenţa, prin în vîrtejul unor „legături tainice" cu spiritul malefic al adîncurilor; o *Gura satului,* întruchipată în făptura mobilă şi alunecoasă a tuşei Evuţa, dar subsumabilă, ca modalitate de transcriere epică, şi spre deosebire de nuvela cu acelaşi titlu a lui Slavici, mai curînd tradiţiei clasicelor „fiziologii" ale secolului al XIX-lea; în sfîrşit, o reprezentare veristă, de un dramatism mut, a feminităţii strivite sub povara unui destin necruţător: *Vîrvoara* din Mămăligani, a cărei „icoană" de martiră bizantină, succedînd — prin ordinea

Scanned with OKEN Scanner

primelor apariții în paginile „Vieții românești" (1908) — unor creații ca *Fefeleaga* și *Luminița*, antologate în volumul *Două iubiri* (1910), încheie, de fapt, acel semnificativ *triptic* al expierii tragice, unanim socotit în rîndul capodoperelor prozei scurte românești. Reeditările adăugite din 1912 și 1921 consemnau astfel, implicit, consacrarea debutantului din 1905 (în legătură cu care se mai pronunțaseră de altminteri, între timp, și vocile autorizate ale altor critici, între care M. Dragomirescu, I. Chendi, Izabela Sadoveanu, Perpessicius sau — în reluare — E. Lovinescu ș.a.).

ALTE EDIȚII: Cu sumarul îmbogățit și cu titlurile *Schițe și povestiri*, Orăștie 1912 (conținînd ca ediția a II-a) și *De la țară. Schițe și povestiri*, București 1921 (ediția a III-a). Cf. și versiunea definitivă din *Opere* (ed. de autor), vol. I-II, București, 1962.

REFERINȚE CRITICE: N. Iorga, *O luptă literară*, II, 1916; reed. 1979; E. Lovinescu *Pași pe nisip*, II, 1906; reed. în *Opere*, I, 1982; M. Zaciu, *Ion Agârbiceanu*, 1955 (ed. rev. și amplif., 1964, 1972); I. Negoițescu, *Scriitori moderni*, 1966; D. Micu, *Istoria literaturii române*, II, 1965 (cf. și *Început de secol*, 1970); C. Ciopraga *Literatura română între 1900-1918*, 1970; D. Vatamaniuc, *Ion Agârbiceanu*, 1970; I. Vlad, *Descoperirea operei*, 1970; C. Regman, *Agârbiceanu și demonii*, 1972; A. Sasu, *în căutarea formei*, 1979; M. Zaciu și col., *Ceasuri de seară cu Ion Agârbiceanu*, 1982; Mircea Popa, *Introducere în opera lui Ion Agârbiceanu*, 1982; S. Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, 1985; M. Zaciu, *Dicționarul scriitorilor români*, A-C, 1995.

L.B.

DELIRUL — Roman de Marin Preda. Cunoaște în total patru ediții, dintre care numai două identice (ed. II și III), tocmai această versiune, ultima autorizată de autor, fiind, însă, cea mai puțin creditabilă. Aproximativ o jumătate de an desparte între ele primele două ediții, apărute, amîndouă, în spațiul calendaristic al unui singur an, 1975. În acest interval, cedînd probabil unor presiuni a căror forță de constrîngere mai poate fi azi doar bănuită, autorul consimte la intervenții majore în text. Deși luase din capul locului și din proprie inițiativă unele măsuri de precauție, „lipind" artificial un capitol (cap. XI, partea I) dedicat unui „tînăr revoluționar" nenominalizat, arestat și purtat de jandarmi din post în post — deghizare transparentă sub care „tinerețea revoluționară" a lui N. Ceaușescu să se poată recunoaște — precauția s-a dovedit a nu fi de ajuns pentru a pune la adăpost romanul de reacții violente venite „atît din partea conservatorilor din partid, cît și dinspre Moscova" (Ion Cristoiu). Ca urmare, în ediția a II-a „revăzută și adăugită", apărută tot în 1975, autorul mai „lipește" încă doi „luptători comuniști în ilegalitate": un „strungar la Atelierele Griviția" împușcat de legionari, ostentativ botezat Niculae Masă (cap. VII, partea a III-a), și pe un Titus Diaconescu, reporter al ziarului „Tempo" (sic!) pe frontul de Răsărit (cap. VII, partea a V-a); în plus, întreg finalul părții a III-a era „revăzut" ideologic, iar o scenă mai „deocheată" ce încheia această parte a treia în prima ediție (un fel de ritual spontan de masturbație colectivă în redacția cotidianului „Ziua", la prăbușirea „rebeliunii" legionare) era tacit suprimată în ediția a II-a. Ediția a III-a, apărută în 1987, reia fără alte modificări textul ediției a II-a. Îngrijind și prefațînd, în 1991, o „ediție necenzurată", după „manuscrisul inițial al romanului", Ion Cristoiu elimină din text toate „lipiturile" amintite, reintegrînd totdată în text pasajele „scoase" în edițiile a II-a și a III-a; dar evenimentul major este „restituirea" în premieră a începutului părții a V-a (aprox. 23 de pagini, acoperind sfîrșitul cap. I și cap. II în întregime), unde apare ca protagonist Stalin — personaj conceput în simetrie ideatică și compozițională cu Hitler, pol structural a cărui lipsă (impusă de cenzură) în primele trei ediții dezechilibra serios economia de ansamblu a cărții și amputa din amploarea viziunii scriitorului român asupra istoriei. Romanul se încheie cu mențiunea „Sfîrșitul volumului I", anunțînd astfel o continuare, pe care însă **M. P.** n-a mai apucat s-o scrie. Întrerupînd lucrul la acest roman — sau, poate, proiectat ciclu romanesc — sub o presiune interioară mai ultimativă, aceea a scrierii și ducerii la bun sfîrșit a altui roman, *Cel mai iubit dintre pămînteni* (pentru că mi-am dat seama că dacă nu scriu acum această carte, adică trilogia care a ieșit, s-ar putea să n-o mai scriu niciodată"), scriitorul, surprins de o moarte prematură, a lăsat, în aparență, „neterminat" romanul *Delirul*; în aparență doar, căci, așa cum este, rămas la un singur volum, romanul se prezintă

Scanned with OKEN Scanner

totuşi, la lectură, „întreg" şi pe deplin coerent ca operă, prin forţa împrejurărilor, „deschisă".

Meditaţia asupra destinului popoarelor, rememorarea şi interogaţia asupra istoriei contemporane, „trăite", asupra resorturilor iraţionale ce declanşează demenţial şi paroxistic irupţia turbulenţei şi a violenţei în viaţa unor întregi popoare, irupţia răului în istorie („delirul" fascist şi cel comunist, vinovate de provocarea ultimei conflagraţii mondiale, cu căpeteniile-i de terifiantă amintire, Hitler şi Stalin) reactualizează, la un alt nivel, opţiunea spirituală ireductibilă a scriitorului, exprimată constant în operele-i anterioare: aversiunea şi aprehensiunea în faţa demonismului mişcării ca negaţie a stării, în faţa devenirii „bezmetice" a lumii, o lume „trăind în orbire şi nepăsare" (*Imposibila întoarcere*), lume haotică şi turbulentă, sortită pieirii prin propria-i stihie. Ceea ce, în cărţile anterioare, era revelat (şi avea să mai fie revelat încă o dată şi în ultima) cu privire la individ, la cuplu şi la colectivităţi restrînse (satul), iată că acum, în *Delirul* este demonstrat ca valabil şi pentru marile colectivităţi umane, pentru popoare, ţări şi continente întregi, pentru istorie. Există, în acest sens, în roman, o memorabilă „parabolă": „Ornitologii români au descoperit în Delta Dunării o pasăre cu penaj roşu şi cu comportament bizar: vulpea îi mînca în fiecare an ouăle şi îi punea, în lipsa ei, pietre în cuib, pe care ea, apoi, le clocea toată vara fără să simtă că sînt pietre. Ca să salveze pasărea, ornitologii au gonit vulpea. Atunci pasărea, spre uluirea acestor specialişti care o supravegheau de departe cu binoclurile, a început să ţipe cuprinsă de o stranie isterie şi şi-a spart ouăle cu ciocul, bătînd din aripi şi dansînd demenţial. Ce era cu ea? Ce instinct obscur o împingea astfel spre dispariţie? De ce vroia ea să nu-şi mai supravieţuiască? Cine putea să ştie? Natura voia să nu se înfăptuiască... În viaţa poporului german, Hitler, încă de la bun început, semăna cu această pasăre... " „Delirul furibund, cu toate că sinucigaş, al lui Hitler" — „personaj satanic", cu „privirea lui de un albastru straniu, amestecat cu violet, şi care fascina pe toţi cei care i-o întîlneau", supunîndu-i hipnotic „terorii brune" pe care i-o instaurase în Germania nazistă — exprimă paroxistic irupţia răului în istorie, nu mai puţin decît perfidia asiatică, suspiciunea fanatică şi dismularea inumană cu care Stalin, pentru a pune mâna pe puterea discreţionară a „partidul unic" şi pentru a nu o mai scăpa apoi din mînă, instaurează „teroarea roşie" în U.R.S.S. Roman politic, roman al raportului dintre *individ* şi *istorie*, dintre istorie şi cei care „o fac", dintre istorie, articularea unei „filosofii a istoriei" *sui generis*, în care-şi găseşte expresie, în ciuda simplificărilor şi reducţiilor la antinomii aproape maniheiste — şi tocmai *prin* ele — neconcesiva conştiinţă morală ce veghează omniprezent în subtextul tuturor cărţilor lui, **M. P.** (chiar dacă, în celelalte, mai puţin explicit şi mai puţin deconspirat auctorial decît în *„Delirul*). Aceeaşi vigilentă instanţă morală întîmpină difident şi sancţionează neechivoc orice atentat la valorile tradiţional verificate ale existenţei, orice subminare a structurilor de stabilitate ale lumii şi a resorturilor sale intrinseci de autoreglare organică, neturbulentă, chiar dacă — şi mai ales atunci cînd — acest atentat şi această subminare se prezintă drapate şi disimulate sub aparenţele înnoirii, sub masca unor ideologii şi frazeologii demagogice, totalitare, cum este nu doar cazul nazismului şi al comunismului, nu doar „teroarea brună" şi „teroarea roşie", dar şi „teroarea verde" instaurată în România de „mişcarea" legionară, „mişcare" a cărei necruţătoare disecţie, în paginile *Delirului*, îl readuce pe scriitor la complexitatea raportului dintre individ şi istorie. În acest context istoric şi uman, figura dilematică a Mareşalului Antonescu apare, pentru prima dată în literatura română, înscrisă pe coordonatele complexităţii şi tragismului în care opinia curentă a vremii a putut vedea, simplist, o „reabilitare", după atîtea decenii de tabuizare şi anatemizare comunistă, nu mai puţin simplistă: Antonescu părea şi se credea el însuşi un om providenţial. şi a ajuns să intre printre criminalii de război ai Europei, ca fost aliat credincios al lui Hitler. A sonda o asemenea conştiinţă nu înseamnă a o reabilita istoric, ci a încerca să descifrezi în ea, între altele, „determinările fatale ale unor timpuri bolnave" — arăta autorul *Delirului*. Luînd singur asupra sa responsabilităţi şi obligaţii nu întru totul onorate la acea vreme de către istoricii de profesie, scriitorul îşi asuma — cu temeritate, dar şi cu abnegaţie — nu doar

Scanned with OKEN Scanner

riscuri extraliterare, de la sine înțelese, dar și riscuri literare, un substanțial plus de dificultate adăugîndu-se problemelor pe care le avea de soluționat în plan propriu-zis literar. Soluția experimentată în *Delirul* este inserția non-fictivă și eseistică în roman — experiență fertilă în creația lui **M. P.**, ca și în contextul mai larg al prozei românești recente, în contextul „sincronizării" cu tendințe actuale și active și în alte literaturi. Rezultă, necesarmente, o alternare a unor planuri epice disparate, aflate la considerabilă distanță între ele și nu lesne de racordat și de sudat compozițional, stilistic, ideatic etc.: ficționalitatea marcată a filonului „morometian", „silișteanu", apărea anevoios compatibilă cu epicizarea non-fictivă, întemeiată documentar, a evenimentelor istorice care-au zguduit țara și continentul în anii 1940-1941 („rebeliunea" legionară și reprimarea ei de către armata română, condusă de generalul Antonescu, întrevederile dintre acesta și Adolf Hitler, declanșarea războiului pe frontul de Est și angajarea obligată a României în acest război pentru a-și redobîndi teritoriile smulse prin pactul Ribbentrop-Molotov etc.). Și totuși, scriitorul reușește să dea acestor dificile probleme de construcția romanescă o rezolvare aptă a reduce la minimum riscul aglutinării hibride, inerent, prin însăși natura lucrurilor, în această tentativă de racordare și fuzionare a unor elemente atît de disparate. Semănînd și nesemănînd, totodată, cu ceea ce **M. P.** scrisese anterior, romanul *Delirul* reafirmă o identitate inconfundabilă precis afirmată, încă de la debut, dar mai ales de la apariția primului volum din *Morometii* (1955), identitate pe care scriitorul a continuat să și-o caute și să și-o precizeze încă pe parcursul anilor, cu fiecare carte nou apărută. În această continuă căutare a propriei identități literare, *Delirul* marchează un moment de împlinire, de dezlegare a unei tensiuni, un moment de vîrf, în felul lui, aici găsindu-și expresia deplină atît *tema povestitorului*, cît și *stilul scriitorului* — obiective pe care **M. P.** și le fixase cu mult înainte, spre care a aspirat mereu cu tenacitate și care dau măsura profesionalității sale și a autoexigenței sale scriitoricești. „A lu' Parizianu" (pe numele său de familie — Paul, numele de botez fiind Ștefan) este înzestrat din capul locului, temperamental, cu date care-l fac apt a susține, compozițional, dificila partitură a „temei povestitorului". Temperament mobil, dar deloc labil, deloc versatil, el nu se lasă marcat ireversibil de șocuri și nici imobilizat definitiv în impasuri sau în propriile-i ipostaze succesive, reușind astfel să depășească și să asimileze experiențe extrem de diverse, să se transpună în psihologii, situații și medii sociale variate, rămînînd însă în permanență el însuși. Silit și el, ca și vărul său, Niculae Moromete, să abandoneze înainte de terminare liceul din cauza sărăciei, descins în Capitală în căruța cu cai a lui Ilie Moromete, unchiul său, angajat însă imediat, printr-o inspirație de moment, de către Grigore Patriciu, „patronul" marelui cotidian bucureștean „Ziua" (sub care pare a se ascunde, ficțional „Curentul" lui Pamfil Șeicaru), asistînd, în această calitate, la confuzia evenimentelor din zilele rebeliunii și din primele luni ale războiului din Răsărit, nepierzînd, ca rudă și consătean, contactul cu „mica istorie" ficțională a Morometilor (Achim, Nilă, Paraschiv) și a celorlalți silișteni strămutați la București, calitatea de ziarist la un mare cotidian deschizîndu-i însă ușile protipendadei bucureștene, cu acces la informația de prima mînă din culisele marilor evenimente „reale", interne și internaționale, — Ștefan Paul dobîndește astfel și profesional, și situațional, nu doar temperamental, atribute credibile pentru a deveni personajul-martor de care scriitorul avea nevoie pentru a asigura coeziunea compozițională a „construcției" românești și întrepătrunderea planurilor epice, orientate astfel convergent în divergența și disparitatea lor aparentă. În plus, inserția non-fictivă și auctorial-eseistică în roman adaugă nu numai o atracție mai mult pentru cititor — atracție ce poate rămîne, din păcate, și brut extraliterară — dar, mai ales, îi oferă acestuia ocazia de a se familiariza cu codul de lectură specific al acestui modern tip de proză care este romanul non-fictiv, cu această nouă convenție artistică prin care literatura zilelor noastreîșî reînnoiește tentativa de „epuizare" a realului, de captare a „greutății", autorității și fascinației native a „faptului împlinit", spre a întoarce împotriva lui însuși la fel de nativul reflex al spiritului uman conform căruia „singurul posibil e realul".

REFERINȚE CRITICE: I. Vlad, *Lecturi constructive*, 1975; V. Cristea, *Domeniul criticii*, 1976; M. Iorgulescu, *Al doilea*

Scanned with OKEN Scanner

rond, 1976; L. Raicu, *Critica - formă de viață*, 1976, C. Regman, *Colocvial*, 1976; *Marin Preda interpretat de...*, argument și antologie de M. Ungheanu, 1976; M. Preda, *Cum am scris „Delirul"*, Interviu consemnat de D. Flămînd, în „Amfiteatru", anul X, nr. 9 (141), sept. 1977; Alex. Ștefănescu, *Preludiu*, 1977; C. Ungureanu, *Proză și reflexivitate*, 1977; G. Dimisianu, *Opinii literare*, 1978; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, ediția a doua revăzută și completată, 1978; I. Cristoiu, *Povestirile lui Marin Preda*, prefață la *Delirul*, ediție necenzurată, 1991.

C.R.

DEMOCRAȚIA NATURII — Volum de versuri de Mircea Dinescu. Tipărit la editura Cartea Românească, 1981.

Amestecul de exasperare și jubilație vitală, de sarcasm și joc sclipitor, de realism și candoare, de înțelepciune ușor prematură și arlechinadă", remarcat de Lucian Raicu în postfața la culegerea de poeme *Teroarea bunului simț* (1980), în care poetul își antologa versurile scrise pînă la acea dată — de la *Invocație nimă-nui* (1971) și *Elegii de cînd eram mai tînăr* (1973), la *Proprietarul de poduri* (1976) și *La dispozitia Dumneavoastră* (1979), rămîne definitoriu și pentru *Democrația naturii;* cu observația, importantă, că distribuirea accentelor s-a schimbat în mare măsură: amintita „jubilație vitală" tradusă, mai ales în primele două volume, într-un discurs muzical aglomerat de metafore suav-insolite, intors narcisiac spre chipul poetului tînăr încîntat de propriile haruri inventive, a dispărut, practic, din noile texte, cedînd locul cu precădere „sarcasmului" și „realismului". Celelalte două cărți, imediat precedente, au înregistrat, progresiv, acest proces, înscris de-acum și în programul explicit al versurilor: poetul declară că-și „trag(e) realitatea pe piept ca o cămașă" și că „viața o-nalț(ă) ca pe-un „stindard de frondă", ca să treacă apoi de la astfel de armonioase declarații ale dizarmoniei dintre el și lume la forme mai libere ale expresiei și mai adecvate evoluției către un nonconformism mai radical al atitudinii. Este ceea ce se întîmplă în ciclul *Evoluția visului,* care deschide volumul din 1979, inaugurînd un mod de a scrie cristalizat deplin în *Democrația naturii.* Declarînd, în această carte, că este „dispus să fac(ă) un pact cu realitatea", spărgînd o breșă în zidul cu care se înconjurase, subiectul liric lasă să pătrundă imaginile unei lumi cu mecanismele dereglate, grav deviate de la rostul lor firesc, însă într-o viziune în care absurdul ia înfățișări mai curînd burlești, manifestîndu-se în decoruri și cu o figurație derizorii, în care totul stă sub semnul compromiterii și al compromisului: „într-un castel transformat în crescătorie de pui/ benchetuiam pînă-n zori cu-ngrijitorul și paznicul/ beam vin din sfeclă roșie — și nu ne păsa/ vin alb din garduri putrede — și nu ne păsa/ găinile n-aveau simțul politic prea dezvoltat/ cîrîiau în surdină și-nchideau ochii la tot ce se-ntîmpla/ ciuguleau și ele tencuiala tablourilor/ scurmau în Breughel cel Bătrîn/ cotcodăcind în clavir/ ouau în biedermeier/ („din gușa lui Savonarola și-ar fi făcut o sutană pe cinste)/ noi eram fericiți/ și dispuși să ieșim la vînătoare de lei/ cu hîrtia de muște,/ revoluția mirosea a cartof copt/ megafoanele înlocuiseră arta/ erau și lămpi care produceau întuneric/ erau și cutii de scrisori pe care nu le mai deschidea nimeni/ cîrîiam și noi în surdină/ închideam și noi ochii la ce se-ntîmpla" (*Găinile).* Un poem ca acesta rezumă, într-un fel, viziunea poetului asupra unui univers decăzut din demnitatea inițială, suportîndu-și fără dramatism condiția, prins în inerția unei euforii tîmpe, iresponsabil complezente față de degradarea căreia îi este victimă: variantă ironic-grotescă a balcanicei „slăvi stătătoare" înscrise în spațiul *Isarlîk*-ului barbian. „Democrația naturii" sugerează, într-o formulă insolită, aceeași acceptare a anormalului și a aberației în regimul firescului existențial. O spun și versurile dintr-un *Cîntec în așteptarea recoltei:* „în dialectica adormitoare/ lampa chiar va sufla în lumînare/ .../ mai sus într-un muzeu cu uși închise/ vaca exactă paște manuscrie/ și în aceeași ordine firească/ biserica poartă gumari și bască/ și fiindcă s-au cam terminat cartofii/ plantăm călugării și filosofii"... Semnele unor asemenea distorsiuni și răsturnări în ordinea realului apar pretutindeni, într-un discurs plin de subînțelesuri vizînd date ale lumii totalitare: „în cutia de scrisori și-a făcut cuib/ o foarfecă rece de tăiat degete// Pe dealul mitropoliei sînt vitrine dar nu sînt magazine// în stația de tramvai un pitic își plimbă cocoașa philips// în așteptarea clienților"; „vezi peste tot doar pepeni vărgați și ploi lampante/ pîrîu-n uniformă cartofii în

Scanned with OKEN Scanner

tranşei", „preotul cu magnetofon sub sutană", „plapuma sub care nu poţi intra fără să dai bună seara" etc. Ironia, umorul autopersiflarea feresc aceste versuri de orice tentaţie discursiv-patetică, exterioară; însuşi „programul" lor, relativizant, propune o redimensionare a atitudinilor pe măsura omului comun, fără a afecta însă fondul de nesiguranţă şi tensiune a spiritului: „Mie revolta nu mi-a adus mari întinderi de pămînt/ neproductivă şi isterică/ noaptea se strecura cu mine sub plapumă/ ziua mă electrocuta pe cîmp,/ daţi-mi voi un pepene de care să mă sprijin/ daţi-mi un tren în mişcare să mă pot rezema/ fiindcă fără ruşine mi se face foame pe rug/ şi-n locul şirei spinării am o cartuşieră-ncărcată"... Ipostaza de „mare actor" a subiectului liric jucîndu-şi dezinvolt rolurile nu ascunde neliniştea mai profundă şi sentimentul precarităţii fiinţei: „Cum m-am născut eu Doamne/ roşu de furie/ vociferînd într-o limbă neştiută de nimeni/ încărcat de fulgere şi de ifose ca un mare actor/ şi cum o să dispar/ bîţîindu-mă şi purtînd tava/ plin de trac înaintea morţii/ ca un amator pe-o scîndură de provincie/ cu sufleorul în cuşca pieptului asfixiat". Dacă, în raport cu volumele precedente, versul este acum „lipsit (voit lipsit) de strălucire formală, versul caută bizarul, incongruentul din realitate, caută banalitatea în care s-a instalat răul, obscenul" (E. Simion), poezia îşi păstrează totuşi o remarcabilă mobilitate asociativă, inventivitatea îndrăzneaţă în construcţia imaginilor, ce pun în ecuaţii neobişnuite cuvîntul prozaic şi limbajul familiar cu vocabula mai „nobilă". O parte din farmecul acestei lirici provine tocmai din juvenila „insolenţă" de tradiţie avangardistă, a unor astfel de apropieri: „apa se-mbracă în vine/ Dumnezeu în conductă/ magii călăuziţi de razele Roentgen/ bat în pieptul tău ca-n uşa unui sanatoriu", „cartoful putred zvîrlit pe maidan/ scoate şi el puţica lui verde/ ca un semn de democraţie a naturii", „totuşi e cald ca-ntr-o vacă", „îmi depun lingourile de aur ale vezicii", „cîine cu efect întîrziat"... Cu această carte, **D.** îşi consolidează statutul de poet nonconformist: fronda sa spectaculară, ironic-ludică dar şi cu accente elegiace transmite şi un important mesaj etic.

EDIŢII: *Democraţia naturii*, Bucureşti, 1981.

REFERINŢE CRITICE: Al. Dobrescu, *Foiletoane 2*, 1981; P. Poantă, *Radiografii*, II, 1983; E. Simion, *Scriitorii români de azi*, III, 1984; C. Regman, *De la perfect la mai puţin ca perfect*, 1987.

I.P.

DEMONUL — Antologie din versurile lui Ioanid Romanescu, apărută în 1982, la Editura Cartea Românească. Volumul adună poeme din cele treisprezece cărţi anterioare ale autorului, restrîngînd cantitativ, extrem de exigent, un întreg raft de poezie. În postfaţa cărţii, Marian Popa sancţionează posibilele „drame şi erori eroice" ale unei atare întreprinderi: „Din *Singurătatea în doi* au rămas două poezii, tot două au fost reţinute din *presiunea luminii*, patru din cele 46 care formează volumul *Aberaţii cromatice*, opt din cele 48 ale volumului *Favoare*, şase din cele 32 cuprinse în *Energia visului* şi aşa mai departe."

Trecînd peste posibilele inconveniente de organizare a materialului antologiei, cititorul va descoperi în *Demonul* un volum cu statut propriu, de sine-stătător, care reuşeşte să închege o tensiune caracteristică întregului. Opţiunea pentru titlul volumului nu este întîmplătoare, titlul rescriind, pe de o parte, titlul unui poem, dar pe de altă parte sintetizînd, asemenea unei embleme, o tonalitate generală. Demonul autosuficient, cel care spune: „Am uitat pentru ce m-am născut — într-atît de bătrîn am ajuns" — *(Demonul)*, reprezintă de fapt figurantul favorit al poemelor lui **I. R.** Ca în *Victoria*, poezia întregii antologii dă seama despre o închidere în sine, despre o izolare căutată nu din frustrare ori singurătate, nici din inadaptare: „Cînd nu mai ai nimic de pierdut/ cînd nu ai de cine pe cine să aperi/ şi singur rămîi pe cîmpul de luptă/ şi scuipi fără gnduri pe scut/ şi se coboară cerul într-atît/ că Luna-şi cată morţii cu mii de felinare/ şi tu nu pleci de-acolo nicăieri — / respiri pîn' se-opreşte vîntul/ şi corbii de mănîncă din picioare". Spaţiul poeziilor din *Demonul* este deci un cîmp de bătălie, dar unul golit deopotrivă de agresori şi de victime, cu alte cuvinte este locul în care a avut loc un război între forţe egale, condamnat la pustiire fără patetism şi fără dramă. „Poezia mea e nervoasă" afirmă **I. R.** în *Poezia mea*, numai că nervozitatea la care se referă este

Scanned with OKEN Scanner

tocmai una suficientă sieşi, nedirecţionată împotriva vreunei instanţe sau autorităţi. Este poezia care şi-a instituit propriul univers, în care nu se poate trăi nici beatic, nici războinic pentru simplul motiv că este un univers populat de o singură entitate, şi anume de creatorul său: „nu merge în vizită/ nu aşteaptă pe nimeni/ nu visează-n culori/ nu se hlizeşte pentru a obţine ceva// are tot ce-i trebuie" - *(Poezia mea).* În continuarea acestui poem, *Poetul* aduce o definiţie identică a creatorului de poezie, o definire negativă, prin „indicibilul *nu,*/ aceasta coroană dinăuntru/ care numai prin moarte ne diferenţiază" - *(Presiunea luminii),* prin termeni meniţi să îl detaşeze pe poet de lume: „nu se grăbeşte,/ nu se măsoară cu nimeni". Gestica eului poetic este, în consecinţă, una profund orgolioasă, deşi lipsită de retorica amplă a scrisului preţios. Căutător „tentacular" al „nordului obiectelor", spirit boreal, poetul îşi resimte poziţia de stăpînitor ca pe o garanţie a posturii de supus, deopotrivă: „sînt marele supus — stăpînitorul/ unei coroane dinăuntru/ pe care o restitui şi îmi închid ecoul" — *(Presiunea luminii).* Acesta este punctul în care egoismul atît de cultivat, individualismul de atîtea ori afirmat, se deschide spre nu „dincolo de cuvinte" spre spaţiul despre care aceeaşi voce ne spune: „iubesc totul". Din „centrul meu", unde „presiunea luminii" transformă „fiece rază" într-o „lespede", se desface o mişcare ascensională care aparţine iubirii de toate: „căci merg — iubindu-vă — în cer/ spre Capul Horn al Patagoniei din stele" — (*Capul Horn al Patagoniei din stele).* Ajungem astfel la o altă valenţă a poeziei lui **I. R.**, la o ipostază aproape sentimentală. Nu puţine sînt, de aici, poemele lumii sensibile, poemele plînsului. În *Mă bărbieresc şi plîng,* poetul, alt demon „dezertor din ceruri", tînjeşte nu după închiderea în individualism, ci după un sens al întoarcerii acasă: „mi-s grei bocancii timpului pe umăr/ şi merg numai să am de unde să mă-ntorc." Tonul confesiv este abordat nu fără o urmă de ironie. *Trăiască poezia şi marii visători!* se doreşte a fi un insolit epitaf şi mărturiseşte, cu francheţea spovedaniei: „Al dracului am fost, cu patimă în toate". Tot aici, citim, în subtext, asumarea pozei egoistului, asumare devenită „profesiune de credinţă, împotriva unui sentimentalism funciar, a impulsului vital de a trăi sensibil lumea: „azi mă feresc din calea celor dragi — / nervoase, în răspăr mi-s replicile toate,/ mersul mi-a devenit ca al felinelor/ ce se retrag să moară singure departe/ am încercat suprema renunţare,/ dar moartea e perfidă şi nu din vis ne fură/ mai bine, deci, să ard pînă la capăt/ decît să port cenuşa cuvintelor pe gură". Preferinţa pentru masca manieristă, pentru jocurile cu formule convenţionale de salut (v. *Sărut mîinile Doamnă! La revedere Domnule!* sau *Bravo-bravissimo!)* sau cu nu mai puţin convenţionalele clişee ale unui limbaj ţeapăn (v. *Cititorilor, dulcilor mei contribuabili* ori *Vă rog să revizuiţi statutul meu de poet!)* anticipă instalarea tot mai stabilă a unui filon aproape postmodern: poezia tăcerii. Acolo unde nu forţează structuri fixe ale limbajului obişnuit, aşa cum face, de pildă, cu onomatopeele din *Mitraliera* (refrenul „ta-ta-ta-ta! ta-ta-ta-ta! iauuuuuuu!/ ta-ta-ta-ta! ta-ta-ta-ta! iauuuuuuu!"), **I. R.** consacră tăcerea ca subiect şi obiect al poeziei, iar strigătul „nu te recunosc, numitule!/ nu te recunosc, renumitule!", din *Plaudite cives,* exprimă cel mai sintetic refuzul cuvîntului, al „numirii" şi „numitului". „Liniştea" care a luat locul zgomotului în *Bătrînii,* „cuvîntul însuşi" care „se surpă gol pe gol", din *Walhalla,* descriu un univers al tăcerii, unde cuvintele nu sînt necesare poeziei, care se scrie „cu inima": „sînt un poet fără cuvinte/ sînt un poet fără masă de scris/ eu sînt poet cu inima/ spre voi mă apropiu de mine însumi" — *(Cu inima).* Valenţa de „scriitor cu inima" este, în cele din urmă, la fel de puternică şi de pusă în valoare ca şi aceea de poet orgolios, egotist. O întreagă serie de poeme sînt poezii de dragoste, iar convingerea cu care **I. R.** le scrie le consacră drept piese de rezistenţă ale volumului. Erotismul din *Demonul* este unul de mare forţă, imprimîndu-i-se o carnalitate şi o pasionalitate care explodează în afirmaţia: „dacă există un dumnezeu/ nu poate fi decît femeie" — *(Dacă există un dumnezeu).* Femeia capătă, la **I. R.** statura unei specii aparte: ea este fie „mama uriaşă" care conţine, asemenea unei păpuşi ruseşti, toate celelalte mame, ca în *Dacă există un dumnezeu,* fie „-vorba lui Joyce -/ [...] o iapă de Pomerania" *(Dragostea mea - cîmpul minat al poeziei)* sau „un corp de iluminat" al unei vieţi „hibride"

Scanned with OKEN Scanner

(*Mansarda*), ori pur şi simplu nevasta agresivă, femeia-caracatiţă „cu picioare infinite" care aşteaptă „cîntînd/ *casa noastră - cazarma noastră*" (*Clanţa*). Posedarea este evenimentul principal şi determinarea ultimă a eroticii lui **I. R.** Dacă un poem precum *Elegie pe tema cartofului roz* aduce discursul senzualităţii pînă la limita licenţiosului, într-un poem precum *în forţă, cu neruşinare* asistăm la inventarul cel mai direct întocmit al iubirilor, poetul afirmînd aici că nu se pricepe să trăiască decît, exclusiv, în două registre de existenţă: iubirea şi vieţuirea „sub cărţi": „am iubit/ femeie cu tot cu fiică, am iubit surori/ gemene şi negemene, femei/ pure sau tăvălite de o companie,/ tîrfe internaţionale („deopotrivă/ pudice şi destrăbălate),/ cu fiecare am descoperit o Americă mare cît Rusia". Scenariul erotic este însă prilejul reînnoirii unei legături cu ceilalţi, poetul jucînd, în trecerea sa printre femei, roluri diferite („le-am iubit cu păturile-n geam,/ ca un camionagiu în spatele depozitului,/ ca un ţigan pe marginea drumului,/ le-am iubit pe deşelate") într-o atitudine de patriarh întîrziat, dar şi de lacom după viaţă, care vede garanţia ei în „înjurătura" celuilalt, pe care încă o aşteaptă. Unitatea volumului *Demonul* pare a fi asigurată mai întîi de *intensitatea* fiecărui poem, de tensiunea care susţine discursul, indiferent de temă. În rest, notabile rămîn măsura în care orgoliul individualismului din majoritatea poemelor coexistă cu impulsul apropierii şi regăsirii celuilalt, precum şi felul în care filosofarea ajunge la concluzia tăcerii, chiar sub impulsul trăirii senzuale şi al refuzului morţii.

EDIŢII: *Singurătatea în doi*, Iaşi, 1966; *Presiunea luminii*, Bucureşti, 1968; *Aberaţii cromatice*, Bucureşti, 1969; *Poeme*, Bucureşti, 1971; *Favoare*, Iaşi, 1972; *Baia de nori*, Bucureşti, 1973; *Poet al uriaşilor*, Bucureşti, 1973; *Lavă*, Bucureşti, 1974; *Paradisul*, Cluj 1975; *Energia visului*, Iaşi, 1977; *Trandafirul sălbatic*, Bucureşti, 1978; *Nordul obiectelor*, Bucureşti, 1979; *Accente*, Bucureşti, 1981; *Magie*, Bucureşti, 1982; *Demonul*, cu o postfaţă de Marian Popa, Bucureşti, 1982.

REFERINŢE CRITICE: E. Barbu, *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1975; M. Mincu, *Poezie şi generaţie*, 1975; L. Alexiu, *Ideografii lirice contemporane*, 1977; M. Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, 1978; D. Dimitriu, *Singurătatea lecturii*, 1980; V. Cuţitaru, *Spaţii*, 1981; Florea Miu, *Semne*, 1983; C. Tuchilă, *Cetăţile poeziei*, 1983; Eug. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; L. Ulici, în „România literară", nr. 24, 1985; Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, 1986; Gh. Grigurcu, *Existenţa poeziei*, 1986.

M.U.

DESCULŢ — Roman de Zaharia Stancu scris „din primăvara anului 1947" pînă în „penultima lună a lui 1948". Unele episoade publicate iniţial ca „Schiţe scurte" în „Contemporanul". A apărut în volum în decembrie 1948. A cunoscut nu mai puţin de 16 ediţii româneşti (la fiecare ediţie am mai tăiat, am mai adăugat ceva") şi 36 de apariţii peste hotare. A fost tradus în 24 de limbi, în Europa, Asia, America, romanul fiind una dintre cele mai răspîndite opere ale literaturii române dincolo de fruntariile ţării.

Marcînd adevăratul debut în proză al lui **Z. S.** („cărţi de proză mai scrisesem şi chiar mai publicasem, dar... nu mai pusesem pe ele nici un preţ"), *Desculţ* s-a bucurat încă de la apariţie de o bună primire, atît din partea criticii de întîmpinare, cît şi, se pare, a publicului cititor, faptul constituindu-se, cum avea să noteze o comentatoare, într-un veritabil fenomen de „sociologie a receptării". Cartea va însemna o cotitură în cariera literară a lui **Z. S.** şi va reprezenta, în altă ordine de idei, „un moment interesant în dezvoltarea prozei româneşti contemporane. Sintagme ca „roman memorialistic", „Bildungsroman", „roman liric" etc. au fost utilizate nu o dată în tentativa de a se ajunge la o circumscriere şi o definire cît mai riguroasă a materiei proteice a acestei cărţi. Romanul a cunoscut două versiuni: cea din 1948 care, în intenţia autorului, consta, în principal, din re-memorarea răscoalei de la 1907 („cred că acest eveniment a marcat decisiv orientarea mea în viaţă") şi o alta, substanţial augmentată, cu episoade care fuseseră publicate anterior ca piese de sine stătătoare. În forma sa definitivă, *Desculţ* se structurează dintr-o succesiune de întîmplări-cadru nerelaţionate aparent, dar focalizînd subteran în jurul unui ax ordonator dat de „formarea... morală" a lui Darie, „la legea aspră a vieţii" (Eugen Simion). Devenirea lui Darie, personajul narator şi deopotrivă martor, e urmărită din copilărie pînă la pătrunderea în

Scanned with OKEN Scanner

vîrsta adolescentină şi despreinderea de mediul comunităţii rurale în care acesta se formase. Secvenţele-eveniment se succed în imediată relaţie cu fluxul uneori capricios al memoriei personajului, fără a fi respectată logica firească a naraţiunii şi fără, pe de altă parte, o consecvenţă în ordinea atitudinii filosofice faţă de receptarea acestor evenimente. Faptele sînt relatate cînd din perspectiva copilului actant ori martor, cînd din aceea a unui Darie matur, care le decantează retrospectiv din perspectiva experienţei dobîndite, a convingerilor sale morale şi uneori politice. Romanul îmbină, observă Nicolae Manolescu, „două perspective într-o unică voce: aceea a copilului de odinioară (emoţionată, limitată, „autentică") şi aceea a adultului de azi „superior şi chiar tendenţios informată)". Această a doua perspectivă, continuă criticul, „joacă, în raport cu aceea contemporană evenimentelor şi infantilă, rolul unei instanţe de control social-politice, nu pur şi simplu estetice. Ea „rescrie", deci, „istoria, o corectează sau pur şi simplu o completează". „Această rescriere" nu este însă „făţişă", „ci discretă, ascunsă, *insidioasă* (s. a.) (*Arca lui Noe*. Eseu despre romanul românesc). Darie este un copil „însemnat de destin" („şchiopîrlea", „Dinţosul"), de o adîncă sensibilitate, receptiv la impactul cu lumea şi întîmplările ei, avid să trăiască. Împărtăşind viaţa alor săi, el parcurge experienţe existenţiale decisive („1907, seceta, războiul, ucenicia ş.a.) ce îl vor marca definitiv, grăbind procesul său de maturizare. La intrarea în vîrsta adolescentină, Darie este un om format, gata să-şi asume viaţa, să ia pieptiş obstacolele, oricare ar fi ele, să biruie. Finalul romanului indică desprinderea lui Darie de „colectivitatea formativă", desprindere echivalînd cu o evadare din toposul matricial, anunţînd, totodată, încheierea procesului de maturizare a protagonistului. Romanul va fi, deci, într-o secţiune fundamentală a lui, un lung, complex şi nu o dată sinuos „story" al modelării lui Darie, al iniţierii lui în enigmele lumii acesteia. Creşterea şi maturizarea se desăvîrşesc întîi în cadrul familiei şi apoi în acela mai cuprinzător al comunităţii săteşti. Lumea evocată de S. va fi cea a satului românesc din Cîmpia Teleormanului din primii ani ai secolului nostru. E o lume neliniştită, mocnindă, adusă din pricina mizeriei în pragul disperării, gata să reacţioneze violent şi justiţiar pentru a recupera dreptatea de multă vreme ultragiată („*Brazdă îngustă şi adîncă*). E o viaţă de pătimiri, zbuciumată, de un tragism răscolitor, al cărei tablou prinde contur în principal din confesiunile lui Darie. Datorită mizeriei, comunitatea înfometată intră într-o profundă criză de identitate, tinde să se dezintegreze iremediabil, e ameninţată cu extincţia. Imprimat pe retină, filtrat de sensibilitatea „de o ascuţime neobişnuită, ce vibrează ca o coardă la cea mai superficială atingere" a copilului martor, totul apare redimensionat, în tuşe îngroşate; teritoriile dintre real şi ireal devin incerte, iar fabulosul şi senzaţionalul, fantasticul şi grotescul asaltează realitatea cea mai concretă, verificabilă social. Traiul oamenilor e unul auster: părinţii lui Darie, un Uţupăr, un Tiţă Uie, un Ududui, un Ovidenie etc. („în fapt porecle semnificînd lipsa de identitate socială) se găsesc într-o continuă, epuizantă, dar şi eroică bătălie cu neajunsurile vieţii. Pămîntul e neîndestulător, casele sînt insalubre, hrana sărăcăcioasă. Oamenii îşi vînd boierului ori ciocoiului munca, se înglodează în datorii pe care nu le mai pot plăti. O psihologie colectivă a deznădăjduirii, dar şi o mentalitate a vieţuirii cu orice preţ, ca singur şi ultim ideal al existenţei, par să domine multe din întîmplările istorisite în roman. Oamenii din Cîmpia Teleormanului au o înfăţişare „sumbră şi sălbatică", sînt înăspriţi de necazuri, desensibilizaţi, s-ar părea, la durerile semenilor. Brutali şi, uneori, violenţi, au vorba iute şi şfichiuitoare, amară, răstită, „colţoasă". şi, totuşi, dincolo de gesturile aprige şi de cuvintele repezite, ghicim o sensibilitate a protagoniştilor („în afară de Darie, romanul nu are personaje cu adevărat memorabile) abia reţinută, simţim prezenţa unui tip de umanitate genuină, generoasă, dar, iată, grav periclitată de contextul social interogat de autor. O omenie funciară şi o căldură a sufletului („să ne gîndim la mama lui Darie) nealterate de nici o conjunctură, oricît de tragică ar fi ea, răzbat din paginile cărţii. Dincolo de tablourile sumbre, desenate în tonuri voit întunecate şi provocate de evocarea vieţii ţărăneşti din preajma şi din timpul răscoalelor de la 1907, „simbolul fundamental" al cărţii, mesajul ei de adîncime e unul tonic, al biruinţei vieţii,

Scanned with OKEN Scanner

speranței și al triumfului unor vremuri mai bune. Veritabilele poeme lirice („*Iarbă* ș.a.), care intersectează narațiunea din loc în loc, au tocmai această funcție: de a sublima forțele vitalului, atotputernicia lor, de a da o „proiecție cosmică" faptelor cotidiene, în curgerea neîntreruptă a vieții. Alături de dimesiunea „sociologică" a romanului, comentariile critice amintesc și de una „etnografică". Satul își are ritmurile sale existențiale, de extracție ancestrală, reliefurile sale spirituale încastrate în cutume și legi nescrise, în cîntece și balade, basme și legende, în povestiri glorificînd un trecut viforos. Spiritualitatea aceasta de tip folcloric a satului va contribui în chip esențial la modelarea lui Darie, la fortificarea sentimentului de apartenență la comunitate, de încadrare în șirul generațiilor („legătura cu strămoșii, cu neamul, e mereu afirmată în carte). Compozițional, romanul are o structură liberă, o arhitectonică mozaicată. Nucleele epice, secvențele românești se derulează intersectate frecvent de nenumăratele episoade-incident, în funcție de modul cum se aglomerează întîmplările în amintirile personajului narator, de ocurența capricios-subiectivă a faptelor. **Z. S.** se apropie oarecum prin această „tehnică a asocierii" de „libertățile de creație" ale romanului actual. *Desculț* este și din acest unghi o scriere modernă, și în cîteva privințe chiar novatoare. Discursul narativ e discontinuu, îngăduind trecerea de la o idee la alta, jocul liber al imaginației, anularea oricăror bariere dintre realitate și ficțiune. „Polimorfismul structural al acestei proze", cum o definea Leon Baconsky, referindu-se la discursul prozastic stancian în întregimea lui, este pus în valoare printr-o scriitură ale cărei coordonate definitorii par a fi „notația... scurtă, sacadată", recurențele „frazeologice", „torsiunile" și „răsturnările de topică". Repetițiile și reluările la nivelul vocabulei ori sintagmei, întreruperile operate în fluxul narativ, elementele de oralitate imprimă o anumită tensiune și un anume patetism discursului, îl atmosferizează și îi dau ritm, creînd, cum s-a mai spus, „impresia exprimării spontane a relatărilor trepidante, pe nerăsuflate" („D. Micu — N. Manolescu). Este, după opinia noastră, evident că **Z. S.** și-a propus să scrie un roman „cu tendință", polemic și, am adăuga, în bună măsură, tezist, spre a satiface comanda socială a momentului. Faptul acesta, scade, desigur, valoarea romanului, dar nu-i anulează total noutatea și originalitatea. *Desculț* rămîne, totuși, un reper în evoluția prozei românești din ultimele cinci decenii postbelice.

EDIȚII: *Desculț*. Roman, București, 1948; *Desculț*. Roman, fasc. I-II, București, 1949 („Romanul popular". Ciclul „O jumătate de veac"); *Desculț*, Ediția a III-a, București, 1950 („Romanul popular"). *Desculț*, Ediția a IV-a, București, 1952; *Desculț*, vol. I,II, București, 1955; *Desculț*, ediția a VI-a, vol. I-II, București, 1958; *Desculț*, vol. I-II, ediția a VII-a, București, 1960; *Desculț*, ediția a VIII-a, București, 1964; *Desculț*, vol. I-II, ediția a X-a, București, 1966; *Desculț*, București, 1971; *Opere*, vol. I, *Desculț*, București, 1968; *Desculț*, ediția a XIV-a, București, 1973; *Scrieri*, volumul VII, *Desculț*, București, 1976; *Desculț*, ediția a XVI-a, București, 1979; *Desculț*, București, 1982.

REFERINȚE CRITICE: P. Georgescu, în „Viața românească", an.2, 1949, nr.1; G. Călinescu, în „Contemporanul", nr.15, 13 aprilie 1956; B. Cazacu, în *Studii de limbă și literatură...*, 1960; L. Raicu, *Literatură și contemporaneitate*, 1964; E. Simion, *Orientări în literatura contemporană*, 1965; D. Micu, N. Manolescu, *Literatura română de azi*, 1965; G. Dimisianu, *Prozatori români de azi*, 1970; *Zaharia Stancu interpretat de...*, 1972; Ov. Ghidirmic, *Zaharia Stancu sau interogația nesfîrșită*, 1977; E. Simion, *Scriitori români de azi*, 1978; Sultana Craia, *Aventura memoriei*, 1983; Mariana Ionescu, *Introducere în opera lui Zaharia Stancu*, 1985; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, vol.III, 1987.

I.Ș.

DESPOT-VODĂ — Dramă istorică de Vasile Alecsandri. Premiera, 30 sept. 1879, Teatrul Național din București. Apărută la București în 1880, cu subtitlul „Legendă istorică în versuri 5 acturi și 2 tablouri 1558-1561". Marchează reorientarea deliberată a teatrului alecsandrinian spre dramă și este singura realizată dintr-o proiectată trilogie — *Jolde, Lăpușneanu, Despot*. Nu exemplaritatea, ca în cazul altor scrieri istorice ale sale, ci originalitatea personajului, cu însușiri „afară din rînd" și o biografie „țesută cu întîmplări extraordinare", motivează opțiunea dramaturgului, care-și plasează din punctul de pornire opera sub semnul romantismului. **A.** a parcurs literatura istorică, de la Ureche la Șincai, de unde a extras date necesare închegării tabloului de epocă și caracterizării personajelor, doar două dintre acestea, Ciubăr și Ana,

Scanned with OKEN Scanner

fiind inventate de el. În țesătura piesei pot fi detectate influențe ale teatrului romantic, îndeosebi hugolian, jucat în acel moment pe scenele noastre, dar și ale celui shakespearian, alături de urme ale unei recente tradiții autohtone (*Răzvan și Vidra*). La nivelul ideologiei se reflectă preocupările politice ale epocii, convingerile democratice și sentimentele patriotice ale generației pașoptiste.

Despot-Vodă se constituie, prin semnificația ei fundamentală, într-o meditație asupra puterii, urmărită în manifestările și implicațiile ei la nivel individual și colectiv, moral și politic. Traiectoria vieții lui Despot, ce-l poartă pe culmile măririi pentru a-l prăbuși apoi în neant, ilustrează ideea eșecului inevitabil al puterii exercitate în gol, al oricărei personalități politice rupte de tradițiile și interesele poporului. Se regăsesc în drama lui **A.** și vechi motive universale ca: *vanitas vanitatum, fortuna labilis, înșelătorul înșelat*. Piesa se prezintă ca o suită de momente din spectaculoasa biografie a lui Despot Eraclid, domn al Moldovei între 1558-1561, un personaj mai mult de roman decît de dramă, cum observa Eminescu. Acțiunea, relativ susținută și marcată de elemente senzaționale și melodramatice, începe în momentul cînd Despot, „slugă odinioară lui Iacob Eraclidul", după ce reușise să uzurpe o identitate și o genealogie ilustre și colindase pe la curțile europene, sosește la granița Moldovei hotărît să ocupe tronul acesteia și chiar să elibereze „Bizanța și patria grecească". Planurile îi sînt favorizate de nemulțumirea unei părți a boierimii față de domnia lui Lăpușneanu. Vorbirea seducătoare și pergamentul ce-i atestă noblețea îi deschid inimile boierilor și casa lui Moțoc. Doar Tomșa se arată bănuitor și ostil. Primit la curte, Despot cîștigă simpatia Doamnei, a cărei rudă pretinde a fi, dar Lăpușneanu, prevenit de aliatul său Sigismund, îi descifrează planurile de uzurpare și hotărăște să-l suprime. Despot supraviețuiește celor trei încercări, ultima dată evadînd din temniță travestit în veșmintele nebunului aspirant la tron Ciubăr-Vodă, și caută adăpost la prietenul său, palatinul Laski. Prin iscusința și devotamentul Carminei, soția acestuia, scapă de trimișii lui Lăpușneanu, simulînd moartea, și cîștigă noi aliați în schimbul unor promisiuni bănești și politice. Conflictul pentru tron dintre Despot și Lăpușneanu, dezvoltat în primele trei acte, se rezolvă în afara scenei. Plăieșii Jumătate și Limbă-Dulce, ajunși străji la curte, rezumă și comentează întîmplările survenite: biruința lui Despot, ajutat de mercenari și de trădarea lui Moțoc, înscăunarea lui, politica antinațională și antipopulară etc. În actul al IV-lea este lansat și dus cam prea grabnic la culminație al doilea conflict principal, între Despot, ajuns domn, și țară. Urcat pe tron, Despot se îmbată de putere și nu-și ține nici una din făgăduieli. El refuză să se căsătorească cu fiica lui Moțoc, așa cum promisese, ruinează țara și o înfeudează mai mult față de turci, provocînd reacția poporului. Toate forțele țării se coalizează împotriva sa și se strîng în jurul lui Tomșa. Ultimul act aduce soluționarea tuturor conflictelor, cu accentuarea notei de senzațional. Învins de Tomșa, Despot pierde sprijinul lui Laski și, eventual, pe al lui Moțoc, cînd cele două femei care-l iubeau cu pasiune, Carmina și Ana, descoperă că au fost trădate. Pe prima o ucide soțul ei, pe a doua durerea de a-l fi pierdut pe Despot care, cruțat de Tomșa, este asasinat de Ciubăr, ajuns călugăr fanatic. În conturarea figurii lui Despot, **A.** urmează în parte adevărul istoric, dar, sub influența modelelor sale romantice, vrea să-i confere o dimensiune eroică („în el m-am încercat a prezenta nu un simplu rîvnitor de putere, ci un ambițios măreț la început...") și o complexitate neatestate de cronici. Elementele contrastante din care se constituie personajul — măreția idealurilor, hotărîrea, voința, bravura, manierele seducătoare, vorbirea aleasă, pe de o parte, și ambiția egocentristă, versatilitatea, ipocrizia și cinismul — fuzionează cu greu într-un tot. Mereu afirmate de el însuși, intențiile nobile ale lui Despot sînt covîrșite de ignominia mijloacelor și infirmate la fiecare pas de fapte. Structura sa este a unui parvenit de mare anvergură, aventurier și histrion, avînd ca principală trăsătură o neobișnuită capacitate de disimulație și ca cea mai eficientă armă oratoria persuasivă. „Că-i om cu două fețe: în suflet poartă ură,/ și dulcea dezmierdare în ochii-i și pe gură", îl caracterizează Moțoc. El nu se mulțumește să înșele pe alții, ci „se automistifică și se lasă mistificat cînd e vorba de supraestimarea propriei persoane. Una din

Scanned with OKEN Scanner

semnificațiile principale ale personajului, de simbol al deșertăciunii puterii nejustificate prin superioare comandamente sociale și naționale, este potențată, cum observă un cercetător (M. Ghițulescu), prin existența unui „dublu" al său, Ciubăr Vodă, nebunul pretendent la tron, considerat de Eminescu o figură dramatică „genial desenată", descinzînd din bufonii shakespearieni. Realizat și el din trăsături disparate sau chiar contrastante — pioșenie și viclenie, dragoste față de soție și aplecare spre acțiuni criminale, portretul lui Lăpușneanu este mai sumar conturat. Tema puterii este ilustrată și de Tomșa, „boier neaoș". Spre deosebire de ceilalți, el este un personaj unitar, dar cam schematic, este personajul „pozitiv". Lupta sa pentru tron se justifică prin considerente superioare și este susținută de un ardent patriotism (umbrit pe alocuri de accente xenofobe). Din grupul boierimii, diferențiat sub aspect moral, se distinge și Moțoc, „boier conspirator", prezentat în antiteză cu Tomșa. Avid de putere, el mînuiește abil demagogia, disimularea, intriga și este disponibil la orice trădare pentru obținerea ei. Poporul are ca exponenți pe Limbă-Dulce și Jumătate, care comentează cu înțelepciune și umor evenimentele, dar este prezent și ca masă, ilustrînd concepția pașoptistă, de sorginte romantică, despre rolul maselor în istorie. Dintre sprijinitorii străini ai lui Despot, mai bine conturat este Laski, întrupare a virtuților și viciilor feudalului de tip occidental, după cum soția sa, Carmina, aduce în piesă exotismul și pasionalitatea iberice. Ea nutrește pentru Despot o dragoste vinovată, asociată cu setea de mărire, în opoziție cu Ana, fiica lui Moțoc, ce-l iubește la fel de puternic, dar pur și dezinteresat. În privința construcției dramatice, a caracterizării personajelor sau a realizării „culorii locale", părerile criticilor au fost împărțite între elogii și rezerve, acestea din urmă vizînd adesea trăsături ale dramei romantice în general: tendința de epicizare și liricizare, abuzul de contraste și elemente senzaționale, amestecul de tragic și buf etc. Aproape toți comentatorii au apreciat însă, pe lîngă elevația ideilor, frumusețea și plasticitatea limbii, bogăția și varetatea imaginior poetice, a expresiilor sentențioase memorabile, măiestria versificației (deși nu lipsesc unele momente cînd retorica se golește de substanță și nici licențele poetice). Prin *Despot-Vodă*, **A.** a înzestrat literatura română cu cea mai reprezentativă dramă istorică în versuri, de factură romantică.

EDIȚII:*Despot-Vodă*. Legendă istorică în versuri, 5 acturi și 2 tablouri 1558-1561, București,1880; (reeditări: 1903, 1905, 1907, 1908, 1928, 1953, 1962, 1981, 1993); *Opere complete. Teatru*, I, București, 1903; *Drame istorice: Despot-Vodă, Fântâna Blanduziei, Ovidiu*, ed. îngrijită de G. Baiculescu, Craiova, (f. a.); *Teatru*, II, *Drame*, ed. critică de G. Pienescu. Prefață și tabel cronologic de Al. Piru, București, 1973; *Opere*, III, *Proză. Dramaturgie*, ed. Îngrijită, st. introductiv, note și comentarii de Haralambie Corbu, Chișinău, 1977; *Opere*, VI, *Teatru*, Text ales și stabilit, note și variante de G. Rădulescu-Dulgheru, București, 1979; *Comedii și drame*, ed. îngrijită, pref. și indici cronologici de Mircea Ghițulescu, Cluj, 1986.

REFERINȚE CRITICE: Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*, 1924; G. Călinescu, *Istoria...*; Al. Ciorănescu, *Teatrul românesc în versuri și isvoarele lui*, 1943; V. Brădățeanu, *Drama istorică națională*, 1966; N. Iorga, *Pagini de tinerețe*, I, 1968; „B. Delavrancea, *Opere*, V, 1969; M. Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, 1972; Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, 1978; E. Ghițulescu, *Vasile Alecsandri*, 1979; M. Ghițulescu, *Alecsandri și dublul său*, 1980; P. Cornea, *itinerar printre clasici*, 1984; V. Mîndra, *Istoria literaturii dramatice românești*, I, 1985; Al. Piru, *Surîzătorul Alecsandri*, 1991.

S.I.

DESPRINDEREA DE ȚĂRM — Poeme, 1957-1994. Volum de versuri de Ilie Constantin, București, Ed. Eminescu, 1995. Prefață de Al. Călinescu și, „în chip de postfață", o prezentare de I. Negoițescu. Antologie alcătuită de poetul însuși din întreaga sa creație, volumul preia titlul celei de a doua cărți, apărute în 1964. Cuprinde doar cinci texte din culegerea de debut, *Vîntul cutreieră apele* (1960), opt din *Desprinderea de țărm* (1964), unsprezece din *Clepsidra* (1966), nouă din *Bunavestire* (1968), selecția fiind ceva mai generoasă cu poemele din *Coline cu demoni* (din care se reține șaisprezece titluri) și *Celălalt* (douăzeci și patru). Sub titlul *Intermediu (1972-1973)* sînt reunite cinci texte scrise după publicarea ultimului volum in limba română. *Tălmăciri de sine (1974-1994)* conține poezii din creația în limba franceză a lui C., în traducere proprie (poetul se stabilise în Franța, la Paris, în 1973, ca refugiat) din volumele

Scanned with OKEN Scanner

L'Ailleurs (1983), *Rivage antérieur* (1986), *Le lettré barbare* (1994). Un grupaj de zece poeme în limba franceză (*„Dix poemees en français)* completează sumarul antologiei. Comentariului lui I. Negoiţescu la culegerea *Desprinderea de ţărm*, „fotocopiată în 60 de exemplare la Paris, în 1981", care fusese difuzat la radio B.B.C. În 1986, i se adaugă în final *Patru scrisori de la E. M. Cioran* (din 1975, 1981, 1983 şi 1986), răspunsuri la trimiterea unor cărţi de poeme ale lui C., şi o suită de *referinţe critice* la opera poetului.

Poemele alese din cartea de debut sînt sugestive pentru o primă schiţă de autoportret. Alături de limpedele ritmatul *Somn* („Prea lungă e, prea mult îmi fură/ din pacea care mi-a fost dată,/ din aer, sînge şi căldură,/ această moarte repetată") — ecou, semnificativ pentru începutul „generaţiei '60", din *Lupta cu inerţia* a lui N. Labiş, sînt prezente versurile unui peisagist contemplativ-visător, privind „nostalgic" zborul întomnat al frunzelor, trunchiul muribund al unui mesteacăn ce „luminează întunericul verde de ierbi", ori lumea sublunară „învelită toată de o pînză visătoare". Căci trezia lui C. este mai curînd o „veghe de lună": clasicităţii esenţiale a viziunii ce se propunea drept „triumf al trăsăturilor" şi liniilor nedeplasate, îi place să cedeze reveriei înceţoşate, din peisajul său emană „o linişte pătrunsă de foşnete şi alunecări", „din arborii apropiaţi răsună/ greieri tulburi şi stinşi şi puţini", „cîmpia e o iniţiere în infinit" în care se simte „doar rotirea greoaie a zării spre somn". O dată cu *Clepsidra* (1966), liniile viziunii se conturează mai decis ca reflecţie/reverie despre precaritatea echilibrului existenţial — obiect al aspiraţiei şi limită a ei. O reprezentativă *Geneză* marchează regimul ambiguu al acestei perspective, situînd subiectul uman într-un spaţiu-frontieră, unde eterna mişcare se confruntă cu inerţia şi stingerea: „os pe nisip, chiar pe linia oarbă/ de unde marea pleacă şi vine/ unde se naşte şi unde moare/ cu nepăsare şi disperare". Locul liric specific lui C. tinde să devină unul în care geometria, echilibrul şi clasica seninătate contemplativă să permită, fără a se tulbura în profunzime, o anumită deschidere spre orizonturi dinamice. Mişcarea către o limită („deplasare spre galben", spre „margini", a grîului care se coace, foşnetul, „şovăirile de materie" şi „creşterile calde" ale viermilor de mătase aşteptaţi „să se ducă, să se închidă"), întretăierea frontierelor („Mi-e trupul o răscruce, întîlnirea/ a două sau mai multe universuri"), alunecarea dintr-un semicerc în altul al clepsidrei ilustrează aceeaşi obsesie modelatoare. Despre *cunoaşterea prin limite* va vorbi — mai puţin convingător — şi un poem din *Bunavestire,* carte cu şlefuiri atente ale versului, amintind uneori şi de caligrafia preţioasă a imaginii din poezia, paralelă în timp, a lui Cezar Baltag, ori trimiţînd direct la Ştefan Augustin Doinaş, ca în *Neguţătorul de săbii.* O anumită tentaţie retorică se lasă mai puţin stăpînită chiar şi în urma exigentei selecţii operate asupra cărţii din 1970, *Coline cu demoni,* în care coexistă poeme afectate de abstracţiuni şi filosofare cu autentice elegii ale alienării şi însingurării, precum *Din pămînt, un strigăt:* „Din pămînt un strigăt m-a ajuns,/ mîinile-mi umblă pe chip/ înstrăinate de lacrimi,/ şi cine mă va crede/ ce noapte mă duce în jos,/ ce ninsoare zadarnică?" Poetul vorbeşte acum despre „suferinţa să fii alcătuit, „spaimele proporţiilor lumii", „îngheţarea sufletului pe neaşteptate", constatînd grav că „orice mişcare e o durere şi agresiune". Limpiditatea prozodică nu mai răceşte versul, conciliat cu starea de spirit fluentă; tema fundamentală rămîne aceeaşi, jocul dintre confuzia crepusculară a sensibilităţii şi „sferele" contemplaţiei, dintre misterul „demonic" al lucrurilor şi lumina clarificatoare, într-un schimb reciproc de poziţii. *Celălalt* (1972), ultimul volum publicat de C. în ţară, definitivează reperele cele mai durabile ale viziunii sale în spaţiul unui lirism elegiac. Retras din exterioritatea retorică, discursul capătă consistenţă în mişcarea spre înăuntru, cu sporirea accentelor confesive; sentimentul curgerii şi dispersiei fiinţei în lumea mişcătoare a obiectelor se asociază în continuare cu reveria echilibrului în aceeaşi zonă de frontieră tensionată, dar în care „solipsismul cel mai deznădăjduit" (I. Negoiţescu) îşi face tot mai mult loc; o *Desprindere de ţărm* indică, între altele, în ce măsură motivul liric al *limitei* şi-a accentuat culoarea elegiacă: „Niciodată nu vei porni cu adevărat/ de aici, din hotarul etern,/ legănat şi şters şi iar viu:/ mareele cern pietre de hotar";

Scanned with OKEN Scanner

mișcarea „de deschidere de odinioară, „din pretutindeni spre oriunde", se întoarce ca autocontemplare ce anulează de fapt pluralitatea perspectivelor în unicul punct al eului solitar: „Anii îți păruseră drum, lumea/ — o insomnie de pași./ Azi, încremenit te privești,/ de parcă ai fi în afara ta și-n toate părțile:/ nu ești decât o larvă care alunecă/ pe ghețarul abrupt al luminii." Este o stare regăsită, în substanța ei, și în câteva dintre „tălmăcirile de sine" din limba franceză, unde reapare imaginarul *limitei*, al acelei granițe dintre două spații egal de periculoase pentru ființa ce caută să-și mențină în solitudine precarul echilibru. Alături de poeziile cu caracter mai accentuat reflexiv, în care ideea generală își caută, în chip foarte calculat, corespondențele figurative, apare în aceste versuri și un lirism al faptului cotidian, oarecum mai „modest" ca pretenții de meditație, însă foarte atașant tocmai prin substanța lui umană profundă, sub aparența simplității. Ele par legate mai direct de experiența poetului exilat, obligat (și obligîndu-se) în felul acesta să devină mai mult *om*. Celălalt, făcînd parte dintre „poeții exilului [care] trag din neant fără răgaz ciuturi de sete" ori visează „piatra filosofală și gratuită", rămîne, desigur, foarte expresiv în construcția rafinată a unui discurs concentrat în jurul cîtorva gesturi simbolice puternic conturate, — însă noua deschidere spre condiția mai umilă a omului venit în contact cu concretul vieții de fiecare zi aduce o împrospătare salutară a viziunii. Exemplul unui Umberto Saba, frecventat de traducătorul C., dă roade excelente în asemenea situații (v. *Porumbeii din Chaillot, Scribul subteran, în fața mea, un orb*). Afluenți ai acestui lirism vin și din zona „japoneză" a imaginarului poetic și plastic, în poeme-stampe, cu fine notații și tușe de culoare (v. *Joc de reverii și de lecturi, Marină de Hokusai*). În general, aceste poeme franco-române profită de noua umanizare a vocii, culoarea elegiacă știută mai adăugîndu-i o nuanță tulburătoare. În ipostaza de „literat barbar", poetul care învață anevoios „limba Imperiului" cîștigă mult din experiența confruntării cu un alt „țărm". (în context, cele zece poeme în franceză din finalul cărții sună oarecum ciudat, trimițînd prin caligrafia imaginii și disciplina discursivă spre Valéry și împrejurimi: exerciții de virtuozitate muzicală și de concentrare a expresiei, cărora le sînt de preferat formele mai libere, ieșite din corsetele prozodice care împing spre convențional, ale poemelor din paginile precedente).

EDIȚII: *Vîntul cutreieră apele*, București, 1960; *Desprinderea de țărm*, București, 1964; *Clepsidra*, București, 1966; *Bunavestire*, București, 1968; *Fiara* (antologie), București, 1969; *Coline cu demoni*, București, 1970; *Celălalt*, București, 1972.

REFERINȚE CRITICE: N. Balotă, *Labirint*, 1970; V. Felea, *Poezie și critică*, 1971; L. Raicu, *Structuri literare*, 1973; I. Pop, *Poezia unei generații*, 1973; P. Poantă, *Modalități lirice contemporane*, 1973; I. Negoițescu, *Scriitori contemporani*, 1994.

I.P.

DEȘTEPTAREA ROMÂNIEI — Poezie de Vasile Alecsandri, apărută în martie 1848 pe foi volante, în „Foaia pentru minte, inimă și literatură", nr. 21, din 24 mai 1848 și în *Doine și lăcrimioare*, Iași, 1863. Inițial a avut titlul *Către români*; titlul definitiv l-a primit la publicarea în volum.

Menită să stîrnească și să susțină entuziasmul viitorilor participanți la revoluția de la 1848, poezia are o structură retorică și utilizează vocabularul caracteristic al ideologiei românești pașoptiste. Cuvîntul-cheie este cel de *libertate*, repetat de cinci ori, în poziții privilegiate, cît și în concluzie; alături de el apare expresia directă a idealului *unirii*, prezentă mai ales în ultimele trei strofe, sub forma unor sintagme caracteristice. În fața lor, definind starea prezentă, pe care revoluția trebuia s-o modifice, stau *tirania* și *orbirea*, întregul discurs poetic țintind, prin persuasiune, să răstoarne echilibrul de forțe între aceste noțiuni, ce definesc niște realități deopotrivă social-politice și psihologice. În prima versiune, tiltul are o semnificație exhortativă, materializată de-a lungul întregului text prin folosirea persoanei a doua și a verbelor la imperativ. Cele zece strofe sînt dispuse simetric, mai întîi în două perechi, prima retoric-interogativă, a doua exclamativă, apoi în două grupe de cîte trei strofe, în aceeași succesiune întrebare — îndemn; ultima strofă are și un pronunțat caracter apoftegmatic. Textul e bazat pe un sistem imagistic simplu și limpede, axat pe antiteză și utilizînd din belșug repetiția. Unele formulări par

Scanned with OKEN Scanner

aproape pleonastice, dar sînt determinate nu numai de necesități de măsură a versului, ci și de un fel de inerție a expresiei: fraza odată lansată, din cauza încărcăturii afective pe care o presupune, nu se poate opri odată cu epuizarea strictă a sensului. Repetiția îmbracă și forma anaforei, ritmînd ideea și făcînd-o mai memorabilă, sau devine nucleul unui adevărat joc de cuvinte, întemeiat în același timp și pe antiteză, cu certe efecte persuasive, de exemplu în final. Epitetele sînt puține și relativ banale, familiare retoricii jurnalistice pașoptiste și întregii poezii cu tematică social-politică și patriotică a acestei perioade; ele nu sensibilizează ideea, ci o împodobesc, dar o fac întru totul în spiritul concepției întregului, subordonîndu-se aceleiași structuri antitetice și apărînd firesc de sub pana poetului-agitator. **A.** reușește să mențină de-a lungul celor zece strofe o structură prozodică nu foarte comodă: strofa de cinci versuri, primele trei de 16/15/16 silabe, ultimele două de 7/8 silabe, cu rime feminine în versurile 2,4 și 5; ultimele versuri, prin scurtimea relativă și rima oxitonă, cad de fiecare dată ca o concluzie, cu neputință de tăgăduit, sau un îndemn căruia cititorul nu i se poate sustrage. Efectul de epocă al poeziei a fost considerabil. În numărul următor al „Foii pentru minte, inimă și literatură" apare *Un răsunet* al poetului ardelean Andrei Mureșanu („Deșteaptă-te române..."); ecouri ale ei pot fi regăsite în poezii de C. D. Aricescu, Al. Sihleanu, G. Crețeanu și chiar în *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* de M. Eminescu. Ea rămîne nu numai una dintre piesele cele mai reprezentative ale liricii patriotice și revoluționare a lui **V. A.**, ci și una dintre poeziile fundamentale ale întregii generații, sintetizîndu-i idealurile și mijloacele expresive specifice.

EDIȚII: *Doine și lăcrimioare*, Iași, 1863; *Opere complete. Poezii*, II, București, 1875; *Opere complete. Poezii*, București, 1896; *Poezii*, București, 1901; *Opere complete. Poezii*, București, 1903; *Poezii*, I, introducere, biografie, notițe, indice și glosar de Gh. Adamescu, București, 1937; *Poezii*, I-II, cu un studiu despre viața lui V. Alecsandri, note și comentarii de Elena Rădulescu- Pogoneanu, Craiova, 1940; *Opere complete. Poezii*, cu un studiu introductiv, biografic și critic, notițe și un glosar de Gabriel Drăgan, București, 1941; *Poezii*, I, ediție îngrijită de G. C. Nicolescu, C. Căplescu, G. Rădulescu, cu un studiu introductiv de Cornel Regman, București, 1957; *Opere*, I, *Poezii. Doine, Lăcrimioare, Suvenire, Mărgăritărele*, text stabilit și variante de G. C. Nicolescu și G. Rădulescu-Dulgheru. Studiu introductiv, note și comentarii de G. C. Nicolescu, București, 1965; *Opere*, I, *Poezii*, text ales și stabilit de G. C. Nicolescu și G. Rădulescu-Dulgheru, studiu introductiv, note și comentarii de G. C. Nicolescu, București, 1966; *Poezii*, I, *Doine și lăcrimioare*, prefață de P. Cornea, București, 1976.

REFERINȚE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, II, 1908 (ed. II, 1983); G. C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, 1962 (ed. II, 1966, ed. III, 1975); *Istoria literaturii române*, II, 1968; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I, 1969; Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, 1978; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, I, 1982; Al. Piru, *Surîzătorul Alecsandri*, 1991.

G.A.

DIALOG LA MAL — Volum de versuri de Cezar Baltag. Publicat la București, Editura Eminescu, în 1985. Continuă îndeosebi demersul creator ilustrat de *Odihnă în țipăt* (1969) și *Unicorn în oglindă* (1975), în sensul căutării „lirismului absolut" (cum se exprima I. Barbu), de strictă supraveghere intelectuală: experiență a ascezei, confruntare cu tărîmurile ultime, cu perspectiva stingerii și a regenerării, într-un discurs oracular-sentențios, auster, sugerînd o ritualizare a gesticii, deschis spre metafizic. O parte din poemele acestei cărți au apărut ca inedite în culegerea selectivă de *Poeme* (1981), sub titlul *De la capăt*.

Pentru aproximarea viziunii din *Dialog la mal*, titlul *De la capăt*, dat ultimului ciclu al antologiei din 1981 (împrumutat de la un poem) rămîne important. El sugera reluarea ciclului existențial, în ipostaza de „Făt Frumos înviat" a eului liric (în prelungirea schemei vizionare din basmul *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, reinterpretată în *Odihnă în țipăt*), reîntrupare a unui spirit gata să traverseze din nou probele „marii treceri". Majoritatea celorlalte texte gravitează în jurul motivului liric al *limitei*, al *pragului* dintre existență și non-existență, dintre materie și spirit, — mișcarea desfășurîndu-se în ambele sensuri și constituindu-se în cele din urmă într-o figură circulară. *Malul* și figurile spațiale izomorfe — *rîul, valea, podul, poarta*, „capătul orb al potecii" lui Oedip condus spre iluminare, „ultima stație", „trambulina de foc"

Scanned with OKEN Scanner

etc. alcătuiesc o constelație a imaginarului solidară, sugerînd moentul *inițierii,* situarea în preajma *revelației* finale. Mitologia greacă și creștină, ca și folclorul românesc, oferă, sub acest unghi, principalele repere. Poezia nu le preia însă pur și simplu, pentru a le „prelucra", ci, conservîndu-le semnificația fundamentală, construiește în jurul lor o viziune personală coerentă, în care elegia pierderii și destrămării comunică intim cu încrederea într-o ultimă purificare. Acordurile imnice glorificînd eliberarea transpar cu dificultate de-a lungul itinerarului inițiatic, și tocmai o atare neliniște și frămîntare umanizează acest *Dialog* și-i conferă autenticitatea unei trăiri dramatice. Pînă la „pragul în flăcări al basmului" *(în pod),* ori pînă la „văpaia" sau „cercul de lumină" întrezărite, obstacolele nu sînt puține, iar necesara asceză, cu șirul ei de renunțări și deposedări, pare dureroasă. Cele mai multe dintre paginile cărții vorbesc despre astfel de stări: elegia despărțirii de lucruri („Ai ieșit din casă/ și n-a fost casa// Ai trecut pragul/.../ n-a mai fost pragul/.../ Era sîmbătă/ Nu va mai fi sîmbătă" — *Prag ireversibil;* a întîrzierii, aproape argheziene, la clipa revelației („Ursitoarele mă luminează/ chiar în clipa în care-am orbit/.../ iar strigătul meu umple totul/ în secunda cînd nu mai aud" — *Eram arșița ta la amiază);* a așteptării indecise a trecerii („linia vieții între cer/ și pămînt/ se subțiază/ se șterge// Ziua se sfîrșește/ noaptea încă/nu vine" — în *Fasten your belts);* a neputinței de a identifica locul „văpăii" redemptorii („de ai putea să taci pînă la capăt/ dogoarea mea.// Dar tu mă strigi/ și cu strigătul meu mă ascunzi.// Văpaie, unde ești?/ Aici. și aici. și aici" — *în altă parte);* a solitudinii în fața unor deschideri infinit multiplicate („O mie de uși înainte/ o mie de uși înapoi/../ și ultima/ ușă ești tu/ un prag/ din care pornesc toate ușile" — *Leagăn în oglindă)* — însumează, pentru a o defini, dimensiunile unei angoase existențiale exprimate aproape patetic, în ciuda voinței de impersonalizare a discursului. Li se asociază acestor stări efortul dureros de a cuceri o supremă condiție spirituală, degajată de accidental și perisabil. De aici, o întreagă serie de mișcări ascensionale, pentru sugerarea cărora poetul apelează din nou la depozitul arhetipal. *Scara* e unul dintre aceste simboluri, ca în poemul *Pe deal:* „Ci crește de-alaltăieri seară/ departe, pe-un deal auster/ din vertebre și tibii o scară/ nesfîrșită, ce urcăla cer"; sau o variantă a ei, în ciclul *Trepte,* unde nesiguranța și precaritatea înălțării, ca și voința de a păstra „viteza constantă" a urcușului apar, totuși, într-o expresie diluată și explicitată excesiv: „Să fie omul/ o ființă intermediară?/ Să nu se poată el depăși/ decît dacă încetează să mai fie?"; ori *funia,* ca alt semn al comunicării (dificile) dintre adînc și înaltul uranian: „Sui de atîta vreme/ pe această funie fierbinte/ care trece/ printre palmele mele/ însîngerate// Urcă, îmi spui, prinde-te cît poți/ de liana pe care o țin/ pentru tine,/ continuă să vii chiar dacă/ ți se va șopti: nu mai există/ Pămîntul// cațără-te, chiar dacă/ se întunecă// Totul" *(Lui Mihai Eminescu).* În fine, *zborul* „spre cerul fără sfîrșit/ și fără pămînt", marcînd atingerea extazei revelatoare *(Spre cerul fără pămînt).* Există, așadar, o anumită dialectică a imaginarului, care conferă cărții lui **C. B.** organicitate și consistență. Repertoriul simbolic ce-i constituie armătura, poetul știe să-i asigure, cu puține excepții, acel spațiu de joc necesar, care-l ferește de ariditatea conceptuală, angajîndu-l într-o mișcare reglată desigură, însă vie și convingătoare. Tonul și gestica ceremonioase (de la care face excepție poemul *Hotel* — transcriere în registru ironic și într-un limbaj colocvial, neobișnuit la autorul nostru, a sentimentului de degradare și pierdere a sensului major al existenței, într-o lume frivolă și superficială) se impregnează, în cele mai bune poeme, de biografie, vibrează de o tensiune particulară, departe de a eluda suferința și neliniștea, în drumul spre acel „vis ontic" — „un vis în care obiectele sînt,/ un vis în care/ omul/ Rămîne// O scară cu treptele ferme/ o lume fără praf". Însăși definiția poeziei ca Logos întemeietor implică dureroase, succesive deposedări, acea asceză impusă de o instanță supremă (v. poemul *Dialog la mal),* suită de frustrări sfîrșind totuși prin recîștigarea cuvîntului arzător, ce nu mai poate fi rostit, ci doar contemplat în lumina-i revelatoare, deschizînd astfel un ciclu existențial înnoit („Dar priviți-l: e aici. Din nou/ Lumea poate începe" — *Cuvîntul).* Între aceste două poeme care deschid și închid cartea, rotunjind-o, nimic nu exprimă mai exact tonalitatea dominantă — și cea mai *adevărată* — a întregului, decît versurile din

Scanned with OKEN Scanner

Timpul, unde sentimentul destrămării se conjugă cu un fel de dureroasă ironie, ce nu ucide totuşi o anume încredere în posibilitatea supravieţuirii întru spirit: „Ci ei tot îmi spun că mai e timp/ chiar dacă/ pereţii aceşti au început să plece// Ci ei tot îmi spun: mai este vreme/ chiar dacă/ Pămîntul a început să se îndepărteze// mai e timp/ cu toate că/ pasărea din geam a plecat şi acum va zbura şi fereastra/ în schimb vor ieşi stelele/ şi despre umbra mea/ nu vorbesc// Nu e nimic, timp mai este,/ şi nu mai vorbesc/ despre nimic// şi eu voi sta acum în prag/ şi pragul strigă: întoarce-te/ şi deschid uşa încet/ şi uşa dispare// dar nu e nimic/ timp mai este". Sub semnul acestei fundamentale melancolii a trecerii, senină doar în ultimă instanţă, impregnînd fiinţa umană în confruntarea cu graniţele extreme ale cunoaşterii şi trăirii, se aşează, în ce are mai semnificativ, poezia din *Dialog la mal:* o lirică vizînd esenţele, într-un limbaj aproape descărnat, dar căruia tremurul şi cutremurul făpturii ce-şi dezvăluie fragilitatea îi conferă procentul de relativitate indispensabil, nota de dramatism tulburînd cu fertile interogaţii certitudinile Imnului.

EDIŢII: *Dialog la mal,* Bucureşti, 1985; *Ochii tăcerii,* Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 6-7, 1985; D. Flămînd, în *Amfiteatru,* nr. 4, 1985; M. Mihăieş, în „Orizont", nr. 18, 1985; P. Poantă, în „Tribuna", nr. 25, 1985; L. Raicu, în „România literară", nr. 19, 1985; R. G. Ţeposu, în „Flacăra", nr. 24, 1985; I. Pop, *Pagini transparente,* 1997.

I.P.

DIDAHII — Culegere de douăzeci şi opt de predici ţinute de Antim Ivireanul, mitropolitul Ţării Româneşti, între 1708 şi 1716 la Bucureşti şi Tîrgovişte în unele duminici şi sărbători însemnate sau cu ocazia unor evenimente (de pildă, la înscăunarea sa ca mitropolit), păstrate în opt manuscrise (cel mai vechi datînd din 1732) şi publicate pentru prima dată în 1886 de episcopul Melchisedec.

Didahiile au fost apropiate pe rînd, fără temeiuri însă, de predicile veneţianului Ilie Miniat (Melchisedec) şi de *Didahiile* lui Hrisant Notaras (Nicolae Iorga). Există, fără îndoială, unele contingenţe cu cuvîntările acestora, dar ele se datoresc folosirii aceloraşi izvoare: *Vechiul şi Noul testament* şi o serie de lucrări ale scriitorilor şi comentatorilor bisericeşti. Cultura vastă a predicatorului e scoasă în evidenţă şi prin citarea mai multor filosofi şi scriitori greci: Anaxagoras, Aristotel, Democrit, Anaximandru, Hesiod etc. Valoarea *Didahiilor* e mult sporită prin desele raportări la realităţile contemporane autorului şi prin grija deosebită acordată ţinutei lor artistice, limba română realizînd prin ele un serios pas înainte în şlefuirea ei. Predica lui **A. I.** este elaborată cu multă atenţie şi prin muncă asiduă pe baza unui material luat din realitate şi adresat realităţii. De aceea, el nu trece cu vederea mizeriile, necazurile şi suferinţele cauzate de jugul turcesc şi de nedreptăţile din interior. Caldul patriotism străbate rîndurile predicilor totdeauna cînd e vorba de „cinstita ţară" şi de locuitorii ei. Pentru domnitor, în care vede un conducător al mulţimilor, se roagă să aibă parte de „lină pace, pînă la adînci bătrîneţe" şi „să supuie pe toţi vrăjmaşii cei văzuţi şi nevăzuţi". Dorinţa de a-şi vedea ţara, pe care o compară cu o corabie pe valuri bătută de furtună, salvată de sub jugul turcesc este evidentă şi ea revine în mai multe ocazii. Astfel, doreşte ca acelaşi domnitor să o apere de „lupii cei văzuţi şi nevăzuţi". Ce ecouri vor fi avut aceste cuvinte rostite din amvon asupra ascultătorilor nu este greu de ghicit. Asprul rechizitoriu la adresa asupritorilor otomani se face simţit pretutindeni: „Căci avem case grele şi vremea nu ne slujeşte, că sîntem supuşi sub jugul păgînului şi avem nevoi multe şi supărări de toate părţile", sau altă dată: „Toţi pătimesc, toţi sînt în scîrbe, toţi suspină supt jugul cel greu al nevoiei". Dar mitropolitul român nu condamnă numai asuprirea externă, ci şi pe răufăcătorii din interior. Nefiind cu nimic legat de marii proprietari, el nu-i cruţă deloc, arătînd în mod deschis, toate nedreptăţile şi păcatele lor. În predica la dumineca vameşului, propovăduieşte neîncrederea în mila boierilor şi face să se perinde prin faţa cititorului toate abuzurile acestora, recomandînd tuturora să fie drepţi şi corecţi, „nu ca unii dintre noi ce fac jafuri şi cîte sînt mai rele pe pămînt". Vorbind de spovedania din acea vreme a celor fătarnici, **A. I.** face următoarele reflecţii: „şi cînd mergem să ne ispoveduim nu spunem duhovnicului că mîncăm carnea şi munca fratelui nostru, creştinului, şi-i bem sîngele şi

Scanned with OKEN Scanner

sudoarea feței lui cu lăcomiile și cu nesațiul ce avem". Această atitudine de om democrat, atent la durerile și greutățile celor mulți este evidentă și în altă parte, **A. I.** neputînd trece cu vederea inegalitățile sociale: „Nu să cuvine cinstea și lauda numai oamenilor celor mari și bogați, că sînt vreanici acestui dar și cei mici și smeriți. Că măcar că cei mari strălucesc cu hainele cele de mult preț și cei mici n-au cu ce să-ș acopere trupul; cei mari se odihnesc pe așternuturi moi și frumoase și cei mici se culcă pe pămîntul gol și pe pae; aceia însoțiți de mulțime de slugi, iar aceștia lipsiți, pustii și de ajutoriu și de priiatini; aceia între răsfățări și între bogății și aceștia între primejdii și între întristăciuni"; însă, cu toate „aceste măriri despărțite", conchide predicatorul, „nu să cuvine celor mai mici mai puțintică cinste și dragoste decît aceia ce să cuvine celor mari și bogați". Prezent prin cuvîntul său în realitatea vremii, **A. I.** e atent la tot ceea ce se întîmplă în preajma lui, relevînd atitudinea boierilor care jefuiesc și trăiesc în desfătări. Într-una din predici el demască fățărnicia boierească: „Unii se ispoveduiesc de frica vreunor întîmplări, alții pentru un obiciaiu, alții de rușinea omenească, alții de frica stăpînilor; alții iară au cîte doi duhovnici, unul la țară și altul la oraș; la cel de la țară, ca la un om prost, spune păcatele cele ce socotește că sînt mai mari, iar de la cel de la oraș spune păcatele cele ce socotește el că sînt mai mici, neguțătorind și meșteșurgînd taina ispovedaniei". Mai ales obiceiurile acelei vremi nu scapă atenției marelui cărturar. Sînt anatemizate pe rînd beția și desfrîul, luxul exagerat al femeilor din înalta societate și imoralitatea clerului, lipsa de respect față de cei mai în vîrstă și lingușirea, falsitatea și intrigăria. Altădată, **A. I.** îi ceartă pe cei care au urîtul obicei de a înjura: „... ce neam înjură ca noi, de lege, de cruce, de cuminecătură, de morți, de comîndare, de lumînare, de suflet, de mormînt, de colivă, de prescuri, de ispovedanie, de botez, de cununie și de toate tainele sfintei besearici și ne ocărîm și ne batjocorim înșine legea!". Cunoașterea acestor amănunte creează certitudinea că **A. I.** a pătruns foarte adînc în realitățile societății contemporane. Surprinzător de îndrăznețe sînt la acest cărturar bisericesc combaterea practicilor magice, rămășițeale cultului păgîn. Oratorul se ridică împotriva stagnării, a prețuirii a ceea ce este vechi, împotriva acelora care nu înțeleg necesitatea înnoirii, procedînd ca viermele de la rădăcina hreanului, care nu vrea să meargă la alte rădăcini mai bune, pentru motivul că acolo „s-a pomenit". Prin talentul său deosebit, mitropolitul muntean a contribuit la dezvoltarea genului oratoric românesc. Fraza sa, de obicei lungă, e construită armonios. Ca în discursurile de cea mai bună calitate, predicile lui **A. I.** abundă în propoziții interogative și în repetiții, cu scopul de a sublinia ideea principală, căreia pentru a-i da plasticitatea folosește adeseori expresii populare viguroase: „umblăm ca niște cai sirepi, făr-de zăbală și făr-de rușine, pînă vom cădea într-o vreo prăpăstie și vom peri"; sau, cu cîteva rînduri mai sus: „și sîntem porniți cu toții spre răutăț, ca o roată cînd dă de vale și nu să poate opri și sîntem toț, cu totul, ca niște dobitoace necurate, tăvălindu-ne în răsfăciunile cele spurcate și de nimica". Exasperat autorul conchide: „O, vai, de capetele noastre!" în privința aceasta se pot face interesante apropieri cu unele specii populare, ca bocetul sau chiar basmul. De fapt lirismul atît de specific unora dintre creațiile populare străbate toate predicile lui **A. I.** Povestirea este naturală, curge înainte firesc, e împrospătată cu imagini artistice plastice și frumoase. Ca să nu fie prea abstract, nici prea monoton, sînt introduse comparații sugestive: „Doftorii cei desăvîrșiți și înțelepți atunci mai mult măresc lauda meșteșugului lor, nu cînd cu hier și cu foc luptă patima să o supue, după cum ne iaste legia războiului, ce numai aceia ce pătimește cu apipăeri mîngăioase și cu doftorii dulci vor afla leacul bolnavului și cele înfricoșate porunci ale meșteșugului doftoresc să le oprească și oarecare zile cu mîncări doftorești și hrănitoare potolind durerile, să arate pre acela ce pătimește mîntuit de boală." învățăturile apostolilor sînt atît de multe „cît întrec la număr nisipul mării și stelele cerului". Predicînd în limba română, deși străin, **A. I.** a ajuns să se exprime cu claritate, logică, eleganță, cursivitate și frumusețe.

EDIȚII: *Predice făcute pe la praznice mari.* Cu notițe biografice de episcopul Melchisedec. Prefață de I. Bianu, București, 1886; *Opere.* Ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Strempel, București, 1972.

REFERINȚE CRITICE: R. Albala, *Antim Ivireanul și vremea sa,* 1962; M. Ruffini, *Il metropolit valacco Antim*

Scanned with OKEN Scanner

Ivireanul, 1966; E. Negrici, *Antim. Logos și personalitate*, 1971.

O.Ș.

DIMINEAȚĂ PIERDUTĂ — Roman de Gabriela Adameșteanu; apare la Editura Cartea Românească, București, 1983.

Romanul (compus din XII capitole, fiecare în mai multe părți) se impune, întîi de toate, printr-o construcție generală foarte elaborată și de mare îndrăzneală, a cărei cunoaștere înlesnește buna descifrare a sensurilor romanului. Astfel, capitolele I-IV și capitolul final (cu valoare de epilog) o au ca protagonistă de Vica Delcă; capitolele V, X și XI (continuînd firul epic din I-IV și încadrate temporal în limite aceleiași zile) surprind vizita Vicăi în casa Yvonnei Scarlat; capitolele VI-IX valorifică un alt interval temporal (1914-1916) din viața familiei Mironescu (familia Yvonnei), din care se detașează (capitolele VII și VIII) o zi din vara lui 1916 ce, la rîndul ei, deschide o fantă spre un trecut și mai îndepărtat (tinerețea profesorului Mironescu). Din dispunerea acestor planuri se realizează o structură în spirală (un fel de tunel al timpului), unde fiecare buclă narativă o pregătește pe următoarea: înainte ca Yvonne să intre în scenă, să fie, propriu-zis, actant, ea avea o solidă prezență epică alimentată de monologurile Vicăi, după cum profesorul Mironescu, Sophie, Margot, Titi Ialomițeru (protagoniștii capitolelor VI-IX) primiseră deja statut de personaje prin evocările consistente ale Yvonnei sau ale Vicăi. Majoritatea personajelor beneficiază, așadar, de două registre din care își trag sevele: din poveștile celorlalți și din propria lor poveste, istorisită sub nume propriu. Există, însă, și o serie de personaje (puține) ce nu se arată niciodată în prim plan, neavînd voce proprie și care sînt, totuși, extrem de pregnante (Niki, Ana, bărbatul Vicăi etc.). Datorită mersului în spirală (ce diminuează impresia de ruptură a planurilor temporale) și datorită strategiei de anticipare (ce, dînd narațiunii un ritm foarte alert, îi asigură fluiditatea) este greu de observat (aici fiind marea îndrăzneală a construcției) că, de fapt, capitolele VI-IX se constituie într-un roman (cvasi) independent (chiar dacă înrudit cu cel care îl înglobează), realizat din perspectiva propriilor lui narratori-protagoniști, iar nu din perspectiva Yvonnei, cum greșit s-a crezut uneori. Ambele narațiuni (în egală măsură „romane" de familie) reconstituie, cu o pregnanță rar întîlnită, prin cele două zile puse sub lupă, epoci istorice diferite. Din mentalitatea și problematica existențială specifică fiecăruia se degajează anumite teme literare. Cu alte cuvinte, prozatoarea se ferește să atribuie trecutului obsesiile contemporaneității și are orgoliul (motivat prin realizare) de a-i restitui profilul autentic. Astfel, romanul familiei de la 1916, chiar dacă este construit cu procedee și tehnici extrem de moderne (cele ale întregii cărți), se revendică, mai mult decît în proza românească interbelică (ce nu-i este străină) mai degrabă din marele roman tradițional francez al secolului al XIX-lea. Filiațiile (probabil programatic asumate de către autoarea ce pare că dorește să facă un roman *din* epocă) se stabilesc la nivel de cronotop (salonul), la nivel de personaj (parvenitul abil — Titi Ialomițeanu; femeia adulterină — Sophie Mironescu; adolescenta castă, frecventată, la modul imaginar, de tentațiile pasiunii — Margot), prin anumite motive (Sophie și Margot sînt orfane, Titi provine dintr-o veche familie scăpătată etc.) Personajul central, profesorul Mironescu, este cel care dă culoare locală și, în același timp, trage istoria peste pragul dintre veacuri. Om al datoriei (misiei) față de neam (Nimic nu trebuie să ne împiedice să ne facem datoria"), profesorul este pe deplin contemporanul epocii sale contemporanul epocii sale europene: e preocupat să instaleze la Universitate un laborator de fonetică, se interesează de Bergson și, în general, sub figura sa oarecum glacială se ascunde un hipersenzitiv atent pînă la nuanțe infinitezimale la „mișcările sufletului său" ori al celorlalți. În planul vieții colective, asumarea unor datorii și responsabilități de rezonanță națională nu impietează asupra „felului exagerat de sever de a judeca oamenii... țara". Din aceste examene lucide se nasc fraze memorabile, lipsite de orice poleială demagogică, dar țintind spre esența mentalității românești: „...Așa că, din atîta pragmatism și din atîta ironie, nu-ți pare, dragul meu, că se nasc mult mai greu iluziile naționale? Sau, dacă totuși ajung să se nască, nu-i de așteptat să le pierdem destul de ușor, la

Scanned with OKEN Scanner

cea dintîi încercare grea a istoriei? Abia să se fi limpezit cerul și, la primul nor, soarele să dispară iar. O frumoasă dimineață compromisă... pierdută..." La fel ca modelul literar din care provine (și în conformitate, de altfel, cu civilizația salonului), narațiunea valorifică teme „înalte" (războiul și iubirea), deși e constrînsă în a le consemna impuritățile. Profesorul Mironescu este cel care nu numai că trăiește această degradare a solemnității laolaltă cu ceilalți, dar o și reține în jurnalul său, încercînd, pe alocuri, să-i găsească resorturile. El vorbește de „impuritatea afecțiunii, repede împletită cu ostilitate, plictiseală, dorința de evadare" și tot el notează atrocitățile războiului, ce vin să înlocuiască un cod pierdut al onoarei. În cea de a doua narațiune, temele inalte ale vieții și, implicit, ale literaturii, lipsesc, lor luîndu-le locul tema vieții cotidiene. În salonul Yvonnei (toposul e păstrat într-un fel de replică ironică) nu mai ajunge nici o solemnitate, fie ea și degradată, iar schimbul de cuvinte a devenit — ceea ce profesorul Mironescu, descoperind cu decenii în urmă, se temea să mărturisească — „o dificilă transfuzie". În condițiile în care cele două femei vorbesc necontenit („mai schimbăm și noi două o vorbă"), ele nu rostesc cu voce tare gîndurile de profunzime și observațiile necruțătoare pe care le fac. Fie că se pîndesc veninos, fie că se lasă — pentru scurte momente — pradă duioșiei, discursurile lor sînt făcute să mascheze altceva (mai întotdeauna reversul) decît ceea ce spun. Narațiunea, în schimb, transcrie acest „altceva", creînd un spectacol al limbajului duplicitar de o savoare rar întîlnită. Există, însă, un subiect de taifas pentru care cele două femei nu mai întrebuințează strategii de camuflaj și comunică în mod autentic: grijile acaparante, greu rezolvabile, ale traiului de zi cu zi. Amîndouă sînt animate de preocuparea de a supraviețui și mare parte din trăncăneala lor revine, obsesiv, asupra cheltuielilor curente (gaz, lumină, lemne, un rîvnit boiler etc.) și asupra posibilităților de a agonisi totuși ceva, bătrîne cum se află. Cînd se îndepărtează de ziua lor cenușie, ajung, inevitabil, la depănarea amintirilor din trecut. Venită din mahala, orfană ținînd o casă de frați mai mici, croitoreasă la casa de mode a lui Margot, iar mai tîrziu (punctul de vîrf al biografiei sale) patroană de mică prăvălie, Vica a fost — o viață întreagă — o apropiată a casei, al cărei rol a oscilat între croitoreasă — menajeră și confidentă. Yvonne, o intelectuală rezervată, aristocrată nu atît prin apartenența la fosta ei clasă socială, cît printr-un mod de existență, extrem de vulnerabilă sub masca unui calm înghețat, o păstrează pe Vica — oarecum împotriva propriilor sale principii ce îi cer interiorizarea emoțiilor și a problemelor — în rol. Or, Vica își amintește cu plăcere (intrarea în marile case de odinioară e, pentru ea, un blazon), dar și cu ironie (la nevoie, dusă pînă la sarcasm) de trecutul familiei, el însuși în dificultatea de a supraviețui. Deși foarte vie în evocările făcute pe față sau numai în gînd de cele două femei, istoria familiei (Mironescu, apoi Ioaniu, dar și a familiei modeste a Vicăi) își face astfel cunoscute traumele, rupturile de destin, pe care vivacitatea discursurilor ce le rememorează nu le atenuează, ci dimpotrivă. Iată cum apar unele dintre ele în înțelegerea pragmatică, robustă, a Vicăi: „Ai zice c-a fost norocos Ioaniu, că n-a avut de ce să-l ia la ochi comuniștii, că ei l-a chemat, ei l-a scos din rezervă, și pentru ei s-a dus pînă-n Tatra. Și uite că nu! Uite că nu i-ai fost de nici un folos! Că tot la zdup a murit! în cincizeci, în cincizeci și doi, el știe cînd o fi murit, că baba tăcea ca mormîntu'. Da' degeaba tăcea ea, mîlc, că de știut se știe toate./.../ Dacă și Brătianu acolo-a murit, că l-a vîrît într-o pivniță, și l-a ros de viu șobolanii! Unii se rugase, cică, de el, să fugă, de Brătianu ăsta, sau de altu', care-o fi fost, nepo-su, fra-su, unu dîn Brătieni. Da' ăsta cic-ar fi zis: un Brătian niciodată nu fuge! și n-a fugit, a rămas. Și a văzut el pe dracu. Și Maniu a murit, și alții, cîți și cîți... Că dîn sute și sute cîți erea, vo doi dac-a scăpat." Dincolo de discursurile Vicăi sau de cele în registru patetic ale Yvonnei, istoria familiei încetează. Tudor, fiul Yvonnei și Riri, fiica lui Margot, sînt în exil. Vica însăși nu are copii și se bucură că nu a dat fii unei lumi în care nimeni nu-ți poartă de grijă („trebe să-ți ai singur de grije!", avertizează ea continuu). Există un singur loc în care poate fi adăpostită, salvată pentru memoria colectivă (pentru că, după reflecțiile profesorului Mironescu, un suflet colectiv se naște dintr-un „fastidios inventar uman"), această lume fără urmași: spațiul romanesc, care, într-adevăr, îi

Scanned with OKEN Scanner

oferă găzduire într-un mod exemplar. Ferindu-se de clişeele epocii, de capcana prozei de atmosferă (întinsă mai întotdeauna cînd se află în cauză trecutul), utilizînd simbolurile cu mare rafinament, fără urmă de ostentaţie (două motive au aici valoare de simbol ce, ritmînd naraţiunea ca laitmotive, îi adîncesc sensurile — motivul *ceasului* şi motivul *sîngelui*, creînd personaje memorabile, *Dimineaţă pierdută* este, fără îndoială, un roman excepţional. Nici cărţile care-l preced în opera autoarei *(Drumul egal al fiecărei zile,* roman, 1975; *Dăruieşte-ţi o zi de vacanţă,* povestiri, 1979), nici cea care-i urmează *(Vară - primăvară,* proză scurtă, 1979), deşi bine scrise şi, fără îndoială, captivante, nu reuşesc să-l egaleze. După cum, valoric, nu are o companie foarte numeroasă în proza românească de azi.

EDIŢII: *Dimineaţă pierdută,* Bucureşti, 1983; Bucureşti, 1991.

REFERINŢE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 21,1984; Al. George, în „Viaţa Românească", nr. 11, 1984; I. Holban, *Profiluri epice contemporane,* 1987; V. Cristea, *Fereastra criticului,* 1987; E. Simion, *Scriitori români de azi,* IV, 1989; I. Vlad, *Lectura prozei,* 1991; M. Lovinescu, *Est-etice, Unde scurte,* IV, 1994; C. Moraru, *Obsesia credibilităţii,* 1995; L. Ulici, *Literatură română contemporană,* 1995.

S.C.

DIN CALIDOR. O COPILĂRIE BASARABEANĂ — Roman de Paul Goma, apărut la Editura Albatros, Bucureşti, 1990. Potrivit datelor frunizate de *Cronologia* redactată de **P. G.** şi publicată în debutul mai multor volume ale sale *(Arta refugii,* 1991; *Culoarea curcubeului '77,* 1993 etc.), romanul *Din calidor* a fost scris în două variante: prima în 1983, a doua în 1985. În 1987, romanul apare, în traducerea lui A. Paruit, la Editura Albin Michel, în Franţa. Prima ediţie românească apare în 1989, la Editura Dialog, Dietzenbach, Germania, volumul fiind o fotocopie după dactilograma autorului. În mai 1990 e publicată, în versiunea Angelei Clarck, traducerea engleză a romanului la Readers International, Londra. În decembrie 1990, *Din calidor* apare în România, la Editura Albatros, fiind publicată (conform precizării finale din carte: Paris, 1983) prima variantă a romanului. Roman autobiografic, evocînd copilăria basarabeană a lui **P. G.**, *Din calidor* are, în linii generale, o construcţie de tip monografic, tentînd să refacă, pe lîngă imaginea copilului de odinioară, profilul satului natal, Mana. În acest sens, romanul pare o replică — omagial-recuperatorie — la monografia redactată, cu decenii în urmă, de mama autorului, învăţătoare ce, avînd conştiinţa misiei sale cărturăreşti, obişnuia să noteze, în nelipsite caiete, datele fundamentale ale habitatului; caietele mamei dispar, însă, in împrejurări neelucidate, o dată cu arestarea părinţilor la Mediaş, în 1949, iar pierderea lor constituie, pentru autoare, o adevarată traumă (v. *Sabina,* 1991). De la titlul cîtorva capitole *(Casa, şcoala, Satul* etc.) pînă la prezenţa unor date documentare (sociologice, istorice, etnografice etc.), mai multe elemente concură la crearea unei structuri solide, de cronică responsabilă, datoare să mărturisească despre o întreagă perioadă istorică, pentru că „Aşa sîntem noi, Românii: după ce că nu prea avem istorie, nici pe aceea, puţină, nu ne-o cunoaştem.". În interiorul acestui edificiu narativ, se găsesc, în schimb, subtile procedee de construcţie ce dovedesc încă o dată, în practica scriiturii, concepţia lui **P. G.** despre arhitectura muzicală a prozei, bazată pe legi de compoziţie împrumutate din muzică (v., pe lîngă propoziţiile de poetică implicită, diseminate în romane, şi interviul acordat revistei „Vatra", *Despre „Ostinato" şi altele,* („Vatra", nr. 8/1992). Ca în toate operele autorului, e de semnalat şi aici prezenţa laitmotivului („Stau în calidorul casei din Mana") care, prin frecventa repetare, asigură, pe lîngă caracterul poematic al romanului, o fermă coerenţă în linia tematică, ce întoarce spre sine toate punctele de (aparentă) fugă, îmbogăţindu-se prin chiar variaţiile (digresiunile) de discurs. Dispunerea capitolelor in succesiune urmează linia unui crescendo, cu treceri dinspre *andante* spre *allegro* (de la *Casa, şcoala* etc. la tumultuoasele *Vin Românii!, Au venit Românii!, Au plecat Românii!),* după cum nici tehnica contrapunctului nu pare străină compoziţiei romaneşti. În această canava compoziţională de mare fluiditate şi suplete (mult îndatorată rigorii tehnice, abil drapate), evocarea copilăriei se revendică de la două surse: propria memorie şi amintirile părinţilor, pentru că

Scanned with OKEN Scanner

„la urma urmei, de ce nu ar avea dreptul să fie considerate memorie și lucrurile, evenimentele la care, totuși, am fost martor, însă pentru că în acel moment aveam mai puțin de cinci ani, acum mi se spune că atunci nu puteam înregistra, păstra — pentru acum?" Se detașează, astfel, două planuri spațio-temporale: unul (preponderent) al copilăriei petrecute în Basarabia, in timpul celui de-al doiela război mondial și altul, complementar, ce — situat la o vîrstă adultă, — îl comentează și întregește pe cel dintîi, prin redarea dialogurilor de maturitate purtate cu părinții, în care protagonistul-povestitor are inteligența de a-și rezerva, în continuare, un rol (provocator) de inocent. Planul hermeneutic posedă, în economia narațiunii, și o valoare compensatorie: evenimentelor de altădată, trăite într-un ritm intens, li se contrapune tihna colocviilor de familie, în care aceleași evenimente, estompate în timp, devenite amintiri, sînt reluate în *ralenti* („Ia-o mai din urmă, că la amintiri nu ne grăbește nimeni", precizează mama). Evocată din iunie 1940 (cedarea Basarabiei rușilor) și pînă în septembrie 1944 (cînd basarabenii înțeleg că cedarea e definitivă), copilăria basarabeană cunoaște aspre încercări: după o tentativă eșuată de refugiu în România, tatăl (învățător în sat) este ridicat de NVKD și, considerat mort, va fi înmormîntat simbolic de către familie în 1941; de frica rușilor, mama și fiul se ascund în păduri, iar mai tîrziu găsesc adăpost într-un sat învecinat. Atrocitatea războiului, cu confruntări armate,cu morți și răniți, cu spioni și judecăți făcute în pripă, nu lipsește din peisajul imediat al copilului. Cu toate aceste evenimente, înregistrate și păstrate cu acuitate în memorie, copilăria nu a fost resimțită ca o perioadă a angoasei ori a traumei de nevindecat, ci — în mod paradoxal, probabil — ca o stare de grație. Experiențele limită sînt valorificate, fortifiant, ca probe exemplare, inițiatice; trecut prin ele, fără a-și pierde inocența, copilul cîștigă în siguranța de sine. El nu dobîndește, așadar, o maturitate psihică (ce, aducîndu-l la o înțelegere adultă a vieții, l-ar marca interior), ci o maturitate în planul acțiunii. Apărîndu-și mama în fața unui agresor, stînd de vorbă cu soldații ori descoperind „eroii" (cadavrele ostașilor care, însă, „în veci nu pier, ei sînt nemuritori!"), copilul se identifică cu un model eroic de existență, în care virtutea supremă e curajul. Starea însăși de orfan nu e percepută tragic; presupusa moarte a tatălui (imaginea tatălui pierdut e proiectată, de asemenea, intr-un registru mitizant eroic) atrage după sine, compensator, o protecție generalizată: „Gata, sînt orfănel — cum zice Mătușa Domnica. De-acum pot să fac orice năzdrăvănie, orice drăcărie (așa vorbește Moș Iacob), oamenii nu se supără, zic: — E orfănel, săracu'...". Orfanul devine, așadar, copilul divin sau fiul cosmic. Ocrotitor, universul copilăriei (metamorfozat din infern în paradis) își dezvăluie și dimensiunea erotică, pruncul fiind hărăzit să cunoască plăcerea jocurilor sexuale, să primească (din nou, compensatoriu) căldura lumii prin căldura trupului de fată-femeie. Sînt prezente, de asemenea, secvențe ce plasează copilăria în spațiul feeriei, mai ales în acela în care partenerul de „călătorie" este bunicul adoptiv, Moș Iacob. Capitolul purtînd chiar acest titlu *(Moș Iacob),* replică explicită la *Amintirile* lui Creangă, dă, în literatura noastră, unele dintre cele mai frumoase pagini pe tema copilăriei, iar lecția fabuloasă pe care bătrînul o ține copilului despre onomastica arborilor ar putea fi oricînd antologabilă într-un manual de literatură română. Dacă plecarea din Basarabia în 1944 nu a însemnat ieșirea din copilărie, ea a echivalat, însă, cu o schimbare (aceasta, resimțită tragic) de condiție existențială: copilul a devenit, o dată cu familia sa, refugiat. Orfanul avea șansa de a deveni copilul divin, Fiul Tuturor; refugiatul e condamnat să rămînă, întotdeauna, Străinul, Fiul Nimănui („Nu-mi place, refugiat. Nu vreau, refugiat!" — este strigătul de revoltă al fiului). E prefigurată, astfel, în finalul cărții, problema fundamentală a vieții lui **P. G.** și își găsește totodată explicația autobiografică tema majoră a epicii prozatorului: tema refugiului, la care pot fi subsumate tema închisorii, a exilului etc., tot atîtea forme ale unui refugiu continuu, în care rezistența celui izgonit își are resursele și în energia micului orfan ce a locuit, pentru cîțiva ani, în paradisul din Mana. În universul operei lui **P. G.**, *Din calidor* deschide un ciclu autobiografic ce mai cuprinde încă patru volume (ordinea este cea a cronologiei biografice, iar nu a apariției în

Scanned with OKEN Scanner

volum): *Arta refugii,* 1991, *Astra* (1992), *Sabina* (1991) şi *Roman-intim.*

EDIŢII (în limba română): *Din calidor,* Dietzenbach, 1989; *Din calidor,* Bucureşti, 1990; *Din calidor,* 1993.

REFERINŢE CRITICE: L. Maliţa, în „Apostrof", nr. 5-6-7, 1990; E. Simion, în „România literară", nr. 9/1991; V. Podoabă, în „Vatra", nr. 5/1991; Fl. Ardeleanu, în „Familia", nr. 3, 1991; I. Simuţ, în „Vatra", nr. 6, 1992.

S.C.

DIN LUMEA CELOR CARE NU CUVÎNTĂ — Volum de scurte povestiri, al lui Emil Gîrleanu; cele 38 de schiţe, mici bijuterii literare cum au fost numite pe bună dreptate, au fost publicate în parte, începînd cu anul 1907, în unele reviste şi ziare ale vremii („Convorbiri critice", „Viaţa literară şi artistică", „Albina", „Făt-Frumos", „Convorbiri literare", „Falanga literară şi artistică", „Luceafărul", „Universul", „Ramuri", „Tribuna"), iar în volum în 1910, la Editura Convorbirilor literare; după foaia de titlu, volumul are următoarea dedicaţie: „Am scris aceste schiţe ca să le citesc Rodicăi, cea mai iubită gîză din lumea gîzelor mele"; două din aceste povestiri (*Părăsită* şi *Calul*) sînt dedicate lui Ilarie Chendi, respectiv lui Corneliu Moldoveanu.

Volumul inspirat din viaţa celor care nu au cuvînt, dar care vorbesc şi gîndesc, îşi povestesc ca oamenii necazurile şi bucuriile, cuprinde mici creaţii ce condensează într-un număr redus de pagini o acţiune emoţionantă, bogată în evenimente, redată cu sensibilitatea unui profund cunoscător al micilor întîmplări petrecute în viaţa animalelor şi insectelor. E vorba de izbutite miniaturi, zugrăvite de un artist meditativ şi sensibil, liric şi delicat, ce au aproape întotdeauna un sens simbolic şi o mare încărcătură afectivă, al căror conţinut este exprimat uneori cu humor de un scriitor stăpîn pe mijloace artistice subtile şi moderne, ce foloseşte o limbă plină, de culoare. O mare parte a povestirilor îşi plasează acţiunea în spaţiul domestic, lumea păsărilor de curte, a altor animale din acelaşi perimetru familiar fiind văzut, în general, prin analogie cu viaţa omului. *În curtea mea,* de exemplu, propune o mică galerie, pitorească şi plină de mişcare, de personaje astfel modelate: cocoşul e luptătorul, - „ţanţoş, cu pinteni arcuiţi, cu platoşa penelor oţelii" - , bibilica este „harnica ogrăzii... cu boneţică albă tivită cu arnici... cu cerceluşii de mărgean la urechi"; cloştele sînt, desigur, mamele hotărîte să-şi apere puii, „gata să sară în capul oricui s-ar apropia", raţele, „parcă-s totdeauna văduve, aşa-s de ursuze", curcanul e „grămăticul" curţii, mijlocitorul şi dreptul „judecător" etc. În *Cucoşul,* protagonistul e „poet" şi îndrăgostit, alţi „cucoşi frumoşi", vecini dar duşmani, se încaieră ca în basme, sub ochii spectatoarelor mîndre de curajul „stăpînilor" *(Luptătorii).* Alte schiţe, precum *Grivei, Părăsită, Calul, Tovarăşii,* uzînd de acelaşi transfer de trăsături, sugerează existenţa unor sentimente de solidaritate profundă între animal şi om: cîinele, „care plîngea, plîngea cum plîng oamenii, cu lacrimi fierbinţi", se duce să moară singur, cînd ajunge bătrîn şi neputincios, ca să nu-i supere pe cei dragi; iapa ce şi-a pierdut vederea se rostogoleşte într-o prăpastie, pentru a pune capăt milei stăpînului; boii ocrotesc „cu umbra trupului trudit", odihna omului. Tot aşa, în lumea largă a naturii, întîmplările imaginate de prozator sînt orientate întotdeauna spre un „tîlc", completînd şi rotunjind povestirea (T. Vianu). Scrisă îndeosebi pentru copii, cartea lui **E. G.** li se adresează şi cu un scop pedagogic, vizînd sensibilizarea acestei vîrste faţă de înfăţişările cele mai semnificative ale lumii în curs de descoperire. Mărinimia cocostîrcului care, încîntat de răcoarea şi frumuseţea dimineţii, cruţă viaţa unei biete broscuţe *(Mărinimie),* sacrificiul căprioarei ce se aruncă singură în gura lupului pentru a-şi salva iedul de la o moarte sigură *(Căprioara),* fidelitatea soţului ce-şi urmează turturica împuşcată deasupra valurilor *(Nedespărţite)* primesc, astfel, un relief sensibil. „Morala" unora dintre proze avertizează şi asupra dramatismului şi fragilităţii vieţii pîndite mereu de pericole şi ameninţate de moarte (v. *Cît un fir de neghină, Sărăcuţul, Vulturul, O rază).* Este însă adesea prezent şi sentimentul de încîntare şi o particulară emoţie a întîmpinării frumuseţilor lumii: în general, atitudinea scriitorului este una de „pietate panteistă" (T. Vianu), de „empatie adîncă" şi de identificare afectivă cu fiecare personaj" (I. Bălu). Comentatorii cărţii au apreciat la **E. G.** îndeosebi arta sa de „miniaturist, de *enlumineur"* (E. Lovinescu), apropiindu-l de un Jules Renard, cu ale sale

Scanned with OKEN Scanner

Histoires naturelles, ca ilustrînd „apologul zoologic miniaturist" (T. Vianu), dar fără inventivitatea și strălucirea metaforică a scriitorului francez, după cum **G.** nu atinge nici performanțele stilistice ale lui Arghezi, universul „boabei și al fărîmei". Creator al unui „suav bestiarium" (I. Bălu), **E. G.** își construiește totuși viziunea antropomorfă asupra „lumii celor care nu cuvîntă", cu un remarcabil talent de observator și analist, de pictor pe suprafețe mici, de narator și evocator căruia nu-i lipsește nici simțul dramatic, nici umorul tandru ori capacitatea de a transmite emoția lirică. Cum afirma M. Sebastian în 1928, cartea sa „se poate ceti fără concesii și fără dezamăgiri (...). Nu e o carte bună; e mai mult și mai puțin decît atît: e o carte frumoasă".

EDIȚII: *Din lumea celor care nu cuvîntă*, București, 1910; Em. Gîrleanu, *Scrieri alese*. Ediție îngrijită,studiu introductiv și bibliografie de Teodor Vîrgolici, vol. I-II, București, 1963 *Din lumea celor care nu cuvîntă*, cu o postfață de I. Bălu, București, 1988; *Din lumea celor care nu cuvîntă*, București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928; M. Sebastian, în „Universul literar", anul XLIV, nr. 28, iulie 1928 (reluat în *Opere*, 1994); T. Vîrgolici, *Doi nuveliști. Emil Gîrleanu. I.A. Bassarabescu*, 1965; D. Filimon-Stoicescu, *Emil Gîrleanu*, 1968.

O.Ș.

DINU MILIAN — Roman autobiografic de Constantin Mille. Cîteva dintre primele capitole din *Dinu Milian* au fost mai întîi publicate, pe parcursul anului editorial II (1882-1883), în revista „Contemporanul", de la Iași, începînd cu nr. 14, sub titulatura generică *Spovedania unui om nou (Dinu Milian)*. În 1914 s-a imprimat și continuarea romanului: *Dinu Milian, II - O viață*. Primul capitol publicat în *Contemporanul* (anul II, 1882-1883, nr. 14, pp. 529-537), intitulat *La școală* și devenit, la publicarea în volum, cap. II, este precedat, în paginile revistei, de un scurt preambul, omis apoi la editările în volum și reintegrat textului abia tîrziu, în edițiile postume ale operei lui **C. M.**. Introducînd, sub un foarte străveziu pretext, artificiul sau convenția unui al doilea narator, la persoana a III-a, care cedează repede cuvîntul protagonistului-narator la persoana I, ce acoperă apoi tot spațiul romanului, amintitul preambul înscrie formal întregul text al romanului într-un neechivoc regim al ficționalității, declarat și asumat ca atare: „Prietenul meu Dinu Milian a murit. [...] A scris mult, dar foarte puțin a publicat. Cu limbă de moarte m-a rugat să-i rînduiesc și să-i îndrept scrierile începute și să le public. Am facut aceasta ca cea de pe urmă îndatorire unui tovarăș. Prin alte hîrtii am găsit un fel de autobiografie a sa, care zugrăvește toate păsurile sale, viața de familie, viața de școală, viața de student, viața de răzvrătit. [...] Treptat-treptat voi publica întreaga lucrare, ducînd pe cititor prin atîtea locuri pe unde a trecut și el și a cărora amintire desigur o păstrează încă." Astfel încît și declarațiile similare la persoana I ce ne întîmpină pe parcursul textului („și aici nu fac lucruri de ale închipuirii: mă mărturisesc, atîta tot...") nu pot fi atribuite decît tot unei ficționale entități naratoriale, nu pot fi luate altfel decît ca reductibile la convenția instituită (convenția naratorului la persoana I), vocea auctorială fiind formal exclusă (în condițiile în care naratorul — și, din umbra lui, autorul — vrea să ne convingă că „Analiza psiholigcă a spiritului său o face fără nici o milă. Spune adevărul, puțin păsîndu-i dacă love̦ște pe cineva sau se love̦ște pe sine"). Și totuși, atunci cînd ține să precizeze, în amintitul preambul, că „Din punct de vedere literar, după cum se vede, Dinu Milian se ține de școala naturalistă și lucrarea sa e în spiritul lui *Jacques Vingtras* al lui Jules Valles", cel care-și declară astfel programatic intențiile nu poate fi altul decît cel ce-și luase anterior atîtea măsuri de precauție, dublu deghizat în narator: autorul.

C. M. face parte din categoria scriitorilor a căror viață întrece în interes opera, aceasta din urmă, de altfel, în cazul său, destul de firavă, și cantitativ, dar și — mai ales — calitativ. Nu valoarea intrinsecă a operei va legitima, așadar, interesul pentru biografia autorului, ci exact invers: opera va fi doar o anexă, o parafrază ori un mulaj, mai mult sau mai puțin fidel, al unei biografii ieșite din comun (nu și din limitele semnificativului), biografia legitimată astfel prin ea însăși. Aceasta fiind, în cazul dat, ecuația viață-operă, nu avem decît să regretăm că autorul a ales să scrie roman și

Scanned with OKEN Scanner

nuvelă, nu memorii ori jurnal. Şi nu „curajul" faţă de alţii, nici „cruzimea" faţă de sine şi de ai săi, s-ar putea spune că i-ar fi lipsit pentru aceasta din urmă, mai radicală în plan „uman", opţiune, ci poate, mai degrabă, o mai sigură intuiţie estetică şi o mai lucidă evaluare a propriilor resurse şi limite artistice. Nu întîmplător, din tot ce a scris **C. M.** — versuri şi proză — a rezistat timpului cel mai bine (relativ însă!) tocmai romanul autobiografic *Dinu Milian* (1887), continuat prin *Dinu Milian, II - O viaţă* (1914): personaje „cu cheie", pagini de evocare cvasi-memorialistică, pitoresc şi atmosferă de epocă, episoade dramatice nu lipsite de nerv, dar nici de *parti pris* egocentric — mai susţin azi la lectură interesul acestor „romane", atîta cît mai este. Temperament energic, dominator, umoral, asemenea tatălui său, tînărul **M.** este expus însă dezarmat, prin naufragiul („vasfrîngerea") familiei, agresivităţii endemice a mediului social, unor premature confruntări, umilinţe şi frustrări care, prin ripostă, îi vor marca ireversibil viaţa şi opera. Era de spiţă boierească: fiu al spătarului Costache Milea, boier scăpătat, în ultimii ani ai vieţii (a murit în 1872) ruinat chiar şi ajuns mărunt funcţionar, şi al Mariei n. Tăutu, coborîtoare dintr-o cunoscută familie de boieri moldoveni. Murind şi ea de timpuriu (în 1876), rămîn trei orfani fără situaţie materială sigură. Primit, după stăruinţe umilitoare, ca semibursier (1869), apoi bursier, la „Institutul Academic" din Iaşi — şcoală particulară „de elită", rezervată, în principiu, fiilor de boieri cu dare de mînă —, **C. M.** (urmat întocmai în paginile romanului de străveziul său simulacru ficţional, Dinu Milian) se înscrie, după căznita absolvire a detestatei şcoli (1878), la Facultatea de Litere din Iaşi, de unde va fi exmatriculat în 1881. Elev sărac, tolerat printre colegi bogaţi şi aroganţi, apoi student, independent şi revoltat (se află printre iniţiatorii primei greve studenţeşti din România: Iaşi, oct. 1880), admis în cercul socialist organizat în capitala Moldovei de către Ioan Nădejde (Ioan Cara, în roman) şi „doctorul Russel" (nume sub care era cunoscut în epocă refugiatul politic ruso polonez N. K. Sudzilovski, figurînd în roman drept „doctorul Rickard"), după ce, în prealabil, acesta îi încredinţase o misiune conspirativă „de încercare" la Chişinău, — **C. M.** este exmatriculat din Universitatea ieşeană în martie 1881, ca urmare a implicării cercului socialist din care făcea parte în reverberaţiile politico-diplomatice ale asasinării, la Petrograd (1 martie 1881), a ţarului Alexandru al II-lea de către teroriştii narodnici conduşi de Sofia Perovskaia. (în aceleaşi împrejurări, „doctorul Russel" va fi expulzat din România, pentru calmarea consulatului rusesc de la Iaşi, nu extrădat însă: „supus american" fiind, este expediat de autorităţile române la Constantinopol, activînd mai tîrziu în Hawaii, Japonia şi apoi în China, unde moare în 1930.) Părăsindu-şi, în urma acestor evenimente, oraşul natal (episod cu care se încheie romanul *Dinu Milian),* **C. M.** pleacă la Bruxelles, unde studiază Dreptul, între 1881 şi 1884. Firul autobiografiei este reluat, în romanul *Dinu Milian, II - O viaţă* (1914), cu întoarcerea în ţară şi stabilirea la Bucureşti (15 mai 1884), unde, în paralel cu practicarea avocaturii este deosebit de activ în ziaristică, fiind angajat, imediat după sosire, ca redactor la *Românul (Patriotul,* în roman) lui C. A. Rosetti. Capitolul intitulat *Monetti* ne prezintă un venerabil C. A. Rosetti, ajuns la vîrsta unei impecabile senectuţi calme şi înţelepte, nici urmă din „bulbucaţii ochi de broască" cu care l-a imortalizat Eminescu, prezentat de altfel şi el, fugitiv şi fără prea multă simpatie, în *Dinu Milian,* sub numele Minescu. Întors în ţară, **C. M.** participă intens şi la viaţa organizatorică a mişcării socialiste româneşti, pe care o va reprezenta la două congrese ale Internaţionalei a II-a: în 1891, la Bruxelles, şi în 1893, la Zürich. De altfel, încă din 1882, între semestrele studenţiei bruxelleze se intercalase şi unul petrecut la Paris, unde tînărul **M.** îi cunoscuse personal pe Friedrich Engels, pe Jules Guesde, pe Paul Lafargue, pe fiicele lui Karl Marx, ca şi pe mulţi alţi lideri ai mişcării socialiste europene. Membru fondator al primului partid al muncitorimii din România, P.S.D.M.R. (1893) şi fruntaş al conducerii partidului, va fi exclus în 1895 din motive disciplinare, dar şi de orgoliu personal: refuzase să renunţe la conducerea ziarului *Adevărul,* de curînd cumpărat, intrînd astfel în conflict de autoritate cu Ioan Nădejde, şeful partidului, care-i cerea imperativ această dovadă de subordonare. Va păstra, de altfel,

Scanned with OKEN Scanner

direcțiunea ziarelor *Adevărul* și *Dimineața* pînă în 1920, cînd le va părăsi doar pentru a fonda un alt cotidian, *Lupta*, în paginile căruia ziaristul de vocație va rămîne activ pînă în ultimele clipe ale vieții. Va rămîne, dincolo de toate aceste avataruri biografice, dar *prin* ele, una dintre figurile impunătoare ale „vechii mișcări socialiste" românești, consemnată ca atare de istorie. Pigmentul temperamental și pitorescul „de epocă" al personalității develo-pează azi, prin filtrul unui secol, din această biografie „epică", tumultuoasă și contradic-torie, contururile unui veritabil „personaj" care, prin pregnanță și autentic, nu-și află echivalent în paginile rămase de la *scriitorul* **C. M.**

EDIȚII: *Dinu Milian*, București, 1887; ed. a II-a, 1904; ed. a III-a, 1909; ed. a IV-a, 1913; *Scrieri alese*, ediție îngrijită de Virgiliu Ene, cu o introducere de G. C. Nicolescu, București, 1961.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; ed. II, 1982; Al. Nora, *Un om uitat: Const. Mille*, 1945; S. Bratu și Z. Dumitrescu, *„Contemporanul" și vremea lui*, 1959; G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la „Contemporanul"*, 1966; Tiberiu Avramescu, *Constantin Mille. Tinerețea unui socialist*, 1973; *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă (1870-1900)*, 1975; Z. Ornea, *Curentul cultural de la „Contemporanul"*, 1977; *Dicționarul literaturii române de la origini pînă în 1900*, 1979.

C.R.

DIVANUL PERSIAN. POVESTIRE ORIENTALĂ — Ciclu de povestiri de Mihail Sadoveanu. Prima ediție completă: *Divanul persian*. Povestire orientală (desenuri de pictorul Aurel Bordenache), București, Editura Cartea Românească, 1940. Cartea este scrisă începînd cu iarna lui 1938 și pînă la apariția ei în volum sînt publicate cîteva fragmente în „Viața românească" (nr. 3, 9-10/1939, 4/1940) și în „Însemnări ieșene" (nr. 1/1940).

Cu toate că se bazează, ca și alte creații sadoveniene majore, pe un model preexistent, departe de a fi doar „prelucrarea heptameronului de origine indiană *Sindipa*, după traducerea editată la Sibiu, în 1802, *Istoria Sindipii filosofului*" (Al. Piru) — o prelucrare de tip popular cum S. făcuse alteori cu *Esopia*, *Alexandria* etc. -, departe de a fi chiar și numai o „transcriere" ce schimbă sensul, nu și textul (N. Manolescu), *Divanul persian* se constituie de fapt într-o operă originală, în care autorul folosește creator elemente ale cărții populare (D. Simonescu), în special cronotopul, subiectul și arhitectonica compoziției, dar în care el vine cu esențiale contribuții proprii: intervenții în materia povestirilor, adăugarea unei prefețe și a unui epilog ce schimbă radical, în spirit cult, sensul operei, indi-vidualizarea personajelor și a situațiilor, filosofia implicită a operei (Egiptul inițiatic, motivul trecerii, al povestirii etc.), în fond întreaga viziune artistică, turnată în tiparele unei limbi rafinate, de o frumusețe ireală — iată principalele argumente că avem de-a face nu doar cu re-scrierea unei opere celebre, ci cu o creație originală, nouă în ordinea ontologică și axiologică a Lumii. Fabula este cea născută în timpuri străvechi, undeva „la India, unde au fost toți împărații și toate întîmplările", și șlefuită în drumurile ei prin Persia și Siria spre Bizanț și Europa latină; „veche cît și împărățiile răsăritene" ale celor *O mie și una de nopți* („nopți" de la care pleacă însăși cartea populară), ea respectă aceeași structură de proveniență orientală a povestirii-ramă *(conte a tiroir, Rahmenerzählung)* ce încadrează alte povestiri: dobîndind abia la bătrînețe un urmaș, pe Ferid (motiv de basm), cu ajutorul științei vechilor magi egipteni. Împăratul persan Kira îl încredințează spre învățătură unui vrednic discipol al vechilor magi: înțeleptul Sindipa. Instruindu-și tînărul ucenic nu într-o morală practică, a vieții comune, ci în citirea Cărții Lumii, a lumii ca pe-o carte, adică în știința principiilor primordiale ce organizează cosmosul și existența sa ca pe-o realitate plină de înțeles, Sindipa îi citește totodată în stele și destinul, prevestindu-i nenorocire dacă un răstimp de șapte zile de la întoarcerea în palatul părintesc nu va păstra tăcerea (probă inițiatică). Nedumerit de tăcerea lui Ferid, tatăl, văduv de mama feciorului, o trimite pe Șatun, cea mai frumoasă dintre soțiile sale și favorita sa, să-i afle taina, dar mama vitregă, citindu-i greșit tăcerea, îi propune dragostea ei și tronul bătrînului împărat, pe care se oferă să-l ucidă. Descumpănit de monstruozitatea propunerii, Ferid calcă legămîntul muțeniei și o amenință cu darea în vileag la scurgerea răstimpului de tăcere. Înspăimîntată, pentru a se apăra, Șatun

Scanned with OKEN Scanner

îl convinge pe împărat că Ferid e autorul criminalului plan, ca şi al tentativei de siluire pe care ea o simulează. Închis din nou în muţenie, Ferid, neputîndu-se apăra, e condamnat la moarte. Dar pentru a amîna execuţia, filosofii-sfetnici intervin zilnic cu povestiri despre falsitatea femeilor, în fiecare zi Şatun anulîndu-le efectul cu alte povestiri şi asta timp de şapte zile, într-un „adevărat dialog al povestirilor-replici şi într-o continuă creştere a tensiunii. Odată răgazul scurs, Ferid dă adevărul pe faţă. Şatun e dovedită ca ticăloasă, se arată şi Sindipa şi, după alte cîteva povestiri moralizatoare, istoria întîmplărilor fiului de împărat ia sfîrşit cu bine. Dincolo însă de tipicitatea impersonală, consacrată de tradiţie, a schemei epice, ia naştere cu adevărat lumea operei sadoveniene, o lume rotundă, inconfundabilă şi memorabilă pentru care sursa populară nu este, într-adevăr, decît un pre-text. Vedem astfel prinzînd treptat consistenţă un topos fabulos, intrat deja în mitologia culturală a omenirii, un Orient multiplu, transnaţional, chintesenţial şi exponenţial, cuprins între stepele tătărăşti şi Egipt, între Şiraz şi Golful Persic, extrem de sobru conturat şi învăluit totodată într-un halou cu irizări feerice care estompează şi mai mult contururile, transformînd totul într-o lume de basm, însă de basm filosofic. Căci, într-adevăr, protagoniştii acestei „poveşti orientale", întîmplată demult, într-o la fel de nebuloasă şi fermecător-misterioasă cronologie, cîndva, „în vremea veche, înainte de a fi răsărit la Vetleem lumina cea nouă a credinţii", nu sînt alţii decît filosofii, tot atîtea întrupări subtil individualizate ale „celui mai specific tip antropologic sadovenesc, acela al 'magului' sau al 'înţeleptului'" (E. Papu). Astfel, Aban, „filosoful cel firav", Nuşrevan, „cel mai greu şi cel mai mare dintre toţi filosofii", cu toate acestea mai priceput la ale vieţii decît la filosofie şi deci „mai mult înţelept şi mai puţin filosof", Lidra filosof, „care era mai mare iubitor de vin", Urga, „de neamul său de la Mongolia", Cos „cel roş", „cel mai puţin vîrstnic dintre sfetnici", dar care „viclenia muierilor a cunoscut-o încă din tinereţe", Ofaron, „cel cam tare de urechi", Mitrida filosof, „uscat", „bolnav" şi parcă „fără putere", dar şi ceilalţi înţelepţi, anonimi sau nu, ai povestirilor constituie un fundal portretistic variat şi totodată unitar, tratat în tonuri de ironie blîndă, pe care se detaşează net două siluete, plasate la extreme. Ferid este iniţial doar un aspirant la înţelepciune; protagonist al unui mic Bildungsroman, el evoluează legic şi totuşi foarte personal, între avînturi şi regrete, spre acest statut suprem: trecînd cu Nuşrevan prin şcoala vieţii, dar mai ales învăţînd „cerul, pămîntul şi toată zidirea lui Dumnezeu" cu Sindipa, cunoscînd şi „otrava de dragoste a muierii", „părea că ar fi fost scris în stele ca împărăţia Persiei să aibă pe cel mai luminat împărat al dreptăţii". Dar Ferid „s-a dus după părintele său întru duh Sindipa", căci „soarta lui a fost să jungă un înţelept sărac"; deşi n-a ajuns conducătorul drept visat de noroade, destinul său e de două ori împlinit: ca om („Bine i-a priit să fie înţelept") şi ca erou de poveste („Chiar de n-ar fi fost, ar fi trebuit născocit/ Avem nevoie de el ca de lumină/ Ca lumea să ne pară mai puţin urîtă"). La polul opus, Sindipa e filosoful desăvîrşit, urmaş al înţelepţilor vechiului Egipt, un Ferid matur, care cunoaşte taina lumii: totul e deşertăciune, iar sprijin şi alinare găseşte omul doar în fiinţa sa şi în înţelepciunea cugetului său. Şicum înţelepciunea se loveşte mereu de putere şi răutate, alte personaje vor completa parabola: împăratul Kira, stăpînul atotpurenic al unei Persii de basm, adeseori superficial şi pripit, deşi nu lipist de intuiţii adînci, apare, perfect conturat, ca o ipostază neidealizată şi deloc menajată de ironia îngăduitoare a autorului, a cîrmuitorului de popoare dintotdeauna; simetric, mereu alături de el, ca o ispită, stă Şatun, frumoasa lui soţie favorită, femeie pătimaşă şi lipsită de scrupule, vicleană şi inteligentă, iertată totuşi de autor, fiindcă n-a făcut decît să-şi urmeze firea şi inima. Povestirea populară, cu intenţii naiv-moralizatoare pe tema vicleniei femeilor, se schimbă însă aici în altceva, căci dincolo şi dincoace de acţiune şi personaje, ca o prezenţă discretă,dar dominantă, se descifrează un laitmotiv sadovenian — *înţelepciunea* — ce se instituie acum ca un adevărat suprapersonaj şi care reuşeşte să convertească şi motivul central al modelului popular — povestirea ce răscumpără viaţa — într-o manieră eminamente cultă şi specific sadoveniană. Scrisă în ani de întunecare a raţiunii, această adevărată „laudă a înţelepciunii" (C. Ciopraga) este un

Scanned with OKEN Scanner

subtil avertisment adresat celor ce răspund de soarta neamurilor şi o invitaţie la regăsirea înţelepciunii rătăcite: spiritul înfruntă sabia (N. Manolescu) şi învinge. Dar această operă e totodată *summa* viziunii filosofice şi artistice a scriitorului matur şi punerea ei în scenă exemplară şi esenţială, o „cheie" a întregii opere sadoveniene. La temelia acestei viziuni stă o filosofie cultă, rafinată şi chiar erudită (deşi abil camuflată în materialul artistic), o „teorie a universului" ca organism armonios şi totalizator, unitar şi etern în ciclicitatea devenirii sale, suport al „ordinii cu caracter legic şi cosmic" a eternei reîntoarceri (Al. Paleologu). Născut în vîrsta mitică, optimismul eternei reîntoarceri se erodează însă în contact cu istoria, şi „viziunea melancolică, uneori sceptică, a vieţii, îşi are, de asemenea, originea în contemplarea lumii vegetale: omul e ca floarea cîmpului..." (M. Eliade). Cristalizată într-o veritabilă „filosofie a trecerii" (C. Ciopraga), această viziune melancolică, a Ecleziastului, dar şi a folclorului, deşi „aduce cu sine o seninătate şi o linişte, o atitudine contemplativă din perspectiva căreia fiece fiinţă şi lucru îşi are locul şi rostul" (Al. Paleologu), atitudine fundamental străină de revolta faustică („Hotărîrile lui Dumnezeu fiind sfinte, n-avem dreptul să le tîlcuim"), rămîne totuşi una esenţial amară: regenerarea e ipotetică, finitudinea e certitudinea absolută şi singur omul, prizonier al unui univers armonios ca un mecanism şi la fel de implacabil şi nepăsător („omul sub destin ca rîma sub piatră"), are ştiinţă de „frumuseţea veşnic schimbătoarelor lucruri şi jaleă scurtei şi trecătoarei vieţi". Dar dacă taina vieţii e zădărnicia, graţie singurului sprijin în „întristarea cea mare a trecerii noastre pe pămînt" care e înţelepciunea, glorificată în adevărate imagini biblice (cap. *Proverbele*, 8, 22-31), omul poate avea măcar „înşelarea unui vis", măcar alinarea unei poveşti. Căci **S.**, autor sapienţial, e şi un artist perfect conştient de caracterul de text (Poveste, Carte) al lumii, cum observa deja N. Manolescu, de realitatea ficţiunii şi de ficţionalitatea realităţii („în fiecare adevăr/.../ se află o poveste; şi în fiecare poveste un adevăr"); deşi „toate poveştile adevărate sînt minciuni", Povestea (alături de înţelepciune, care guvernează şi povestea) e unicul mod de a „îndulci trecerea, dar şi de a supravieţui, de a rezista agresiunii timpului: „între zadarnicele şi trecătaorele lucruri ale oamenillor, singură arta sparge negura viitorimilor. Ambiţii nemăsurate, războaie glorioase, împărăţii bogate, toate cad în pulbere ca într-un mormînt opac... Din ce a fost al înaintaşilor, din ce va fi al nostru, nimic nu va rămîne unui mileniu viitor decît o linie graţioasă şi o dulce împărechere de sunete, care vor purta numele nostru dacă vor avea pecetea sufletului nostru", scria încă în 1923, la primirea în Academie, **S.** Ca atare, autorul e şi un foarte iscusit practicant al celor mai variate strategii textuale, el îmbinînd de pildă, cu o conştiinţă narativă şi cu o ironie extrem de actuale, consacrata convenţie a „manuscrisului găsit" (şi din nou pierdut) — *Înainte cuvîntare* — cu formula coexistenţei unei puralităţi de finaluri posibile — *Încheiere* - pentru a sugera astfel şi nutrirea fiecărei cărţi din cărţile precedente (motiv fundamental deja în *O mie şi una de nopţi*), dar şi infinitatea semnificaţiilor, nesfîrşitul joc al sensului. Mai mult ca niciodată pînă acum, stilul lui **S.** este cizelat pînă la desăvîrşire: „Un stil al realismului face loc unui stil al decorativului", livresc şi construit, ritualizat şi simbolic (N. Manolescu), „povestirea găseşte tonul potrivit întregei arte a Orientului, făcută din simboluri atît de bogate încît aspectele sensibile ale naturii nu le mai pot cuprinde", ton tradus totuşi în „notaţii plastice puţine, simplu şi graţios desenate, ca în vechile stampe ale Răsăritului" (T. Vianu). Limba este şi ea acum interesată nu de „redarea realistică a vorbirii curente, ci de stilizarea ei, înălţarea ei artistică la un nivel care îi dă nu ştiu ce timbru grav şi sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor" (T. Vianu în *Arta prozatorilor români*), înfăţişîndu-se astfel ca un superb artefact, savant elaborat (Al. Paleologu), „o limbă ireală, cum se cuvine unei lumi ieşite din ev, o adevărată creaţie, amestec original de Neculce, grai ţărănesc, ardelenesc, chiar muntenesc, limbă cultă şi limbă bisericească, fără nici o asemănare cu izvoarele ei parţiale" (G. Călinescu), de un baroc feeric şi totuşi cristalin, de o muzicalitate incantatorie (căci „muzica nu descrie plastic, ci sugerează multiplu; muzica e climatul naraţiunii din *Divanul persian*" — C. Ciopraga), plină de vrajă, dar totodată grea

Scanned with OKEN Scanner

de viziune. Abia amintit de Călinescu în 1941, (o prelucrare a *Sindipii*") şi rămasă o prea puţin comentată operă (N. Manolescu), *Divanul persian* toarnă totuşi în formă, în chip desăvîrşit, maturitatea artistului şi gînditorului S. „Una dintre cărţile lui preferate", ea „îl situează la nivelul marilor naratori ai lumii"; venită la şapte (!) ani după deja remarcabila *Creangă de aur*, „*Divanul* e capodopera în sens deplin", susţine pe bună dreptate Constantin Ciopraga. O opinie prefigurată deja de Perpessicius, Savin Bratu, Vladimir Streinu etc. Este oare, aşa cum s-a spus, Goethe „scriitorul de care în ciuda aparenţelor S. e funciarmente cel mai apropiat" (Al. Paleologu)? Fără îndoială, doar că e vorba de un *alt* Goethe, un Goethe contemporan cu Joyce, Musil, Jünger, Hesse şi, de ce nu, Borges, dar mai ales e vorba de un Goethe al Răsăritului, un Goethe sedus nu de exotismul „privighetorii din Şiraz", ci de tristeţea calmă şi de adevărul bătrînei înţelepciuni a Orientului, din care „reţine *un stil*... de o captivantă fineţe dialectică, produs al unui exerciţiu spiritual străvechi... /ce/ îşi transmite esenţele prin intermediul bibliotecii..., concretizat nu în dogme rigide, ci în capacitatea de a extrage semnificaţii", pentru că „pildele şi raţionamentele orientalilor încorporează păreri despre relativitatea lucrurilor într-o continuă alternanţă de gravitate şi surîs" (C. Ciopraga). Acest stil fundamentează un adevărat umanism răsăritean, un umanism care, deşi cunoaşte şi „umanismul occidental şi păgîn al lui Anatole France, format în şcoala poeţilor clasici şi a filosofilor epicurieni şi stoici", rămîne în chip esenţial „un umanism oriental şi bizantin, extras şi purificat din vechile cărţi ale tradiţiei poporane şi din întinsa literatură teologică a ortodoxiei" (T. Vianu, în *Arta...*), fără a fi însă prin aceasta mai puţin erudit, clasic, senin şi monumental. Aparţinînd unei vîrste a epopeii, dar la graniţa între mit şi istorie, totuşi anterioară oricărei revolte, noul *Divan*, parabolă complexă, vorbind despre putere şi înţelepciune, despre trădare şi iertare, despre deşertăciunea şi înţelesul vieţii, despre iubirea vieţii şi a oamenilor dincolo de puterea deşertăciunii, despre istorie şi poveste, întîmplare şi destin, clipă şi eternitate, într-o formulă menită să exprime „patima de joc intelectual proprie geniului sadovenian" (I. Negoiţescu) noul *Divan*, floare luminoasă născută din tristeţi, căci „Pe morminte cresc florile vieţii" (*Roxelana*), este, cu siguranţă, una dintre marile cărţi ale literaturii române şi ale Lumii.

EDIŢII: *Divanul persian*. Povestire orientală (desenuri de pictorul Aurel Bordenache), Bucureşti, 1940 (ed. a II-a 1946); în *Opere 15*. Ochi de urs. Morminte. Vechime. Divanul persian. Note de Profira Sadoveanu, Bucureşti, 1959; *Soarele în baltă. Divanul persian*. Cuvînt înainte de Georgeta Horodincă, Bucureşti, 1960; *Divanul persian. Soarele în baltă sau Aventurile şahului. Poveştile de la Bradu Strîmb. Fantazii răsăritene*, Bucureşti, 1971; *Divanul persian*. Postfaţă de Fănuş Băileşteanu, Iaşi, 1976.

REFERINŢE CRITICE: (pentru cartea populară): N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. II, 1938; *Cărţile populare în literatura românească*, ediţia îngrijită şi studiu introductiv de Ion C. Chiţimia şi Dan Simionescu, vol. II, 1963. (pentru textul sadovenian): Perpessicius, *Divanul persian*, 1944 (reluată în *Mihail Sadoveanu interpretat de...*, 1977); T. Vianu, *Patru decenii de la publicarea primei opere a d-lui Mihail Sadoveanu*, 1944 (reprodus în T. Vianu, *Opere*, vol. 3, 1973); P. Georgescu, în „Gazeta literară", nr. 12, 1959; S. Bratu, *Mihail Sadoveanu. O biografie a operei*, 1963; Vl. Streinu, în „Ateneu", nr. 7/1966; Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, 1968; E. Luca, *Sadoveanu sau elogiul raţiunii*, 1972; N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărţii*, 1976; F. Băileşteanu, *Introducere în opera lui Mihail Sadoveanu*, 1977; P. Marcea, *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, 1977; Al. Paleologu *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, 1978; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare*, 1981; I. Vlad, *„Cărţile" lui Mihail Sadoveanu*, 1981.

L.D.R.

DOAMNA CHIAJNA — 1560-1568. Nuvelă istorică de Al. Odobescu. Publicată în „Revista Carpaţilor", 1860. Alături de *Mihnea-Vodă cel Rău*, apare în acelaşi an în vol. *Scene istorice din cronicele româneşti*. Prefaţa ediţiei, semnată de tînărul autor, aduce precizări privind modelul urmat — *Alexandru Lăpuşneanu* de C. Negruzzi, izvoarele cronicăreşti — *Letopiseţele* naţionale, folosul instructiv al „romanţelor istorice", metoda şi scopul vizat — „adunarea de date, numiri şi cuvinte bătrîneşti spre a colora aceste două episoduri culese din cronicele vechi". După mai bine de un sfert de veac, în 1886, cînd retipăreşte fără modificări volumul, prefaţa numeşte lucrările drept „două mici încercări de restituire a

Scanned with OKEN Scanner

vechilor datine strămoşeşti, scrise într-o limbă care era încă întrebuinţată şi preţuită pe vremea copilăriei sale". Aluzia la „nepăsarea puţin îmbietoare a publicului", determinantă pentru abandonarea în stare de schiţe, de note, a altor proiecte similare, atestă implicit înţelegerea unilaterală superficial-istoristă, captivată de titlu, a unor scrieri mult mai complexe. O sintagmă sugestivă — *„studie şi plăsmuiri"* — defineşte cu precizie factura dual㠹 a discursului narativ al „scenelor istorice".

Potrivit concepţiei scriitorului, şi faptele istorice din intervalul 1560-1568, consecutiv morţii lui Mircea-Vodă Ciobanul, îşi păstrează viu interesul cînd „traiul şi ideile, obiceiele şi graiul de acolo sau de atunci ne sînt cunoscute". În acest sens, nuvela este „studiu", reconstituire romanţată şi, concomitent, „plăsmuire" prin care datele evocate apar înscrise într-o configuraţie simbolică dătătoare de mai largă perspectivă asupra segmentului de medievalitate cercetat în sine atît de meticulos. Documentării, întreprinse cu scrupul de arheolog, nuvela îi datorează în primul rînd veştmîntul lexical somptuos, dangătul frazelor larg revărsate în minuţioase descripţii de odoare, arhitecturi, rînduieli; performanţa stratigrafică a descinderii în profunzimea timpului, posibilă cu ajutorul unei scale sinonimice rafinat gradate (*pieirea, obştescul sfîrşit, pristăvirea, îngropăciune, pogribanie, înmormîntare);* virtutea enumerărilor ample de a indica teatrul mereu schimbător al acţiunii prin intermediul topografiei (proveniența creştinilor turciţi de la Curtea lui Suleiman, sau, altădată, lista odoarelor - sulițe de India, iatagane şi covoare persane, oglinzi veneţiene, burdufuri cu miresme arabe — prin care e sugerată şi „harta" expansiunii comerciale a negustorilor veneţieni, armeni şi evrei pe trasee răspîndite prin toate ţările, dar reunite în Ţarigrad). Partea I *(Mormîntul),* plasată în ambianţa Noii Curţi domneşti din Bucureşti, evidenţiază substantivele cadrului predominant aspru al existenţei *(pizma neîmblînzită, răzbunarea, năprasnica silnicie, sabia, buzduganul, otrava, pribegia).* Aici, scriitorul introduce eroii, pe Chiajna, Radu, Ancuţa; enunţă tema scrierii — soarta nestatornică; dă contur imediat vizibil adevăratului protagonist al nuvelei — „roata schimbătoare a soartei româneşti". Autorul optează în felul acesta pentru una din cele mai răspîndite embleme ale imaginarului medieval. În acord cu viziunea simbolică a surselor cronicăreşti utilizate, fidele ideii că „roata lumii nu aşea cum gîndeşte omul, ce în cursul său să întoarce", O. imprimă reconstituirii sale un sens existenţial giratoriu, pronunţat relativizant. Viaţa oamenilor se roteşte, schimbătoare, într-o mişcare ce înalţă şi coboară neîncetat. Faima şi gloria intempestive se sting la fel de neaşteptat; în biserica unde se săvîrşeşte „cu toată măreaţa pompă" înmormîntarea domnească, va fi celebrată, peste puţin, ceremonia nupţială a fiicelor văduvei; Pătru, „piticul slut şi şchiop" e înălţat vremelnic în scaunul vacant; alaiul „falnicelor daruri" ale peţitorilor greci (cap. II *Nunta)* traversează, nu întîmplător, un Bucureşti în care „seara se aprindeau prin piețe focuri mari de paie"; pehlivanii „arapi şi hindii", aduşi din ţara Turcească, împămîntenesc un joc din care va fi scornită vorba românească „altă căciulă", de promiţătoare carieră pentru mulţimea situaţiilor de schimbare a „stării de mai nainte a unui lucru"; în sfîrşit, „fericirea în culmea sa — glosează concluziv scriitorul — e nesocotită adesea, ca şi desnădăjduirea". Guvernată de *roată,* lumea pare sortită să-şi aştepte în umbra ei gigantică norocul trecător, precum boierii pribegiţi prin Ardeal, surprinşi încă din primele paragrafe „să le vină şi lor rîndul pe roata schimbătoare a soartei româneşti". Cele patru părţi ale nuvelei sînt dispuse radial în jurul acestui medalion iniţial, aşa cum, în arhitectura gotică a catedralelor medievale, compoziţia cheilor de boltă — rozetele cu animale biblice în luptă, roţile antropomorfe cu personaje înlănţuite — se curbează adaptîndu-se cadrului circular. În marginile acestei comparaţii, nuvela are aparenţele unui blazon cvadrilobat. Că ar putea fi vorba de un principiu compoziţional intenţionat o demonstrează notaţia auctorială ce încheie, în partea a III-a *(Fuga)* digresiunea considerată excentrică: „Să ne întoarcem acum iarăşi în *cercul viforos* al luptelor şi-al intrigelor politice". Dacă acest „cerc" supradetermină „roata", accentuînd instabilitatea permanentă din spaţiul contingenţei, perisabilului, unde fericirea hărăzită e „de

Scanned with OKEN Scanner

acelea pe care soarta dușmană nu le dăruiește pentru multă vreme unor inimi de muritori", tot forma circulară reglementează, în alt panou, relațiile omului cu anotimpurile și diviziunile lor lunare, cu natura în general. Aici „mulțumirea sufletească" se naște „din razele mai călduroase ale soarelui, din mirosul bălsămit al pajiștei înflorite, din miile de neprețuite daruri ale rodirei. Omul, ca firea — scrie **O.** — zîmbește cu soarele, se-ntunecă cu norii, s-alină cu seninul, se tulbură cu furtuna; fiește schimbare a naturei găsește răsunet în inima sa; fiește frunză ce cade îngălbenită toamna, lasă un fior în sufletu-i întristat". Acaparat de reconstrucția etnografică, de arhitectura istorică, ochiul a reținut pînă acum cîteva imagini fugitive din natura înconjurătoare: crochiul cu malurile înverzite ale Dîmboviței, zărite din sacnasiul caselor domnești și cel cu zborul codobaturilor pe talazurile de la poalele chioșcului danubian. Această planșă, însă, de discretă întrețesere a liniamentelor macro și microcosmice anticipează orchestrația amplă a anotimpurilor, aflată la baza compozitiei circulare savante din *Pseudo-kynegeticos*. Racordul cu scenele ultimei părți *(Pustnica)* e încredințat tabloului de natură și unui obiect simbolic. Decorul hibernal, fixat pe suport exclusiv auditiv, într-un amalgam de glasuri sumbre, predispune mintea la „cugetări mîhnicioase" și închipuirea la plăsmuiri de „vedenii cobitoare". Icoana miraculoasă, despre a cărei legendă vorbesc notele de subsol ale autorului, e, în nuvelă, martora vicisitudinilor din viața protagoniștilor iar, în deznodămîntul învolburat-romantic, obiectul unei viziuni dintre cele mai stranii. Ivită, o dată, „ca-ntr-o senină vîlvoare", împresurată de raze, „ca-ntr-un cerc de o slavă cerească", spre care oameniii se simt împinși „ca de-o putere ce-i trăgea spre sine și le sorbea vederile". În alt rînd, săpată în pieptul unei stafii ce se precipită „țipînd în patru părți, de unde suflă patru vînturi, și la răsărit, și la miezul-zilei, și la soare-apune, ș-apoi și-a ales cale spre steaua nopței, și s-a dus, măre, s-a dus tot încolo, în fundul iernii, unde-s troienii de ninsoare ca munții..." în simetrie cu mișcarea giratorie inițială a *roții,* bizareria cutreierului cruciș-curmeziș merită atenție pentru sugestia turbionară cu care scriitorul operează pe coordonata plăsmuitoare a nuvelei și cînd imaginează resorbția acelui duh în profunzimea nopții polare, și cînd vizualizează uimirea pricinuită de acea „zare de lumină neobicinuită". Mai mult decît pentru raita olteană intimidatoare a Doamnei Chiajna, finalul nuvelei contează prin interesul manifestat față de energiile spirituale simbolizate de lumină, prin fascinația exercitată asupra tînărului scriitor de iezmele din cuprinsul legendelor Mănăstirii Dintr-un Lemn.

EDIȚII: *Scene istorice din chronicele românești. Mihnea-Vodă (cel Rău). Doamna Kiajna,* București, 1860; *Nuvele. Scene istorice din Cronicile românești,* București, 1936; *Doamna Chiajna,* București, 1940; *Mihnea-Vodă cel Rău. Doamna Chiajna,* București, 1959; *Scene istorice. Cîteva ore la Snagov,* București, 1961; *Scene istorice din cronicele românești,* București, 1972; *Doamna Chiajna,* București, 1990.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941; T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* 1941; N. N. Condeescu, *Al. Odobescu și „Scenele" sale „istorice",* 1943; C. Gerota, în „Preocupări literare", 1942; N. Manolescu, *Introducere în opera lui Odobescu,* 1976; *Odobescu interpretat de...,* 1976.

D.C.

DOINE ŞI LĂCRIMIOARE — 1842-1852. Volum de poezii al lui Vasile Alecsandri, apărut la Paris în 1835. Cuprinde trei cicluri de poezii: *Doine, Lăcrimioare* și *Suvenire.* În 1863 este reeditat la Iași, adăugîndu-i-se un al patrulea ciclu, *Mărgăritărele.* Fizionomia astfel fixată a volumului rămîne neschimbată la reeditarea în *Opere complete* din 1875 precum și în celelalte ediții ale operei poetului. El înmănunchează, în forma sa definitivă, poeziile românești din primele două decenii de activitate a lui **A.**, apărute (cu excepția *Lăcrimioarelor)* mai întîi în publicațiile periodice ale epocii: „Albina românească", „Calendar pentru poporul românesc", „Foaie științifică și literară" („Propășirea"), „Album științific și literar", „Bucovina", „România literară", „Concordia", „Revista română". De la o publicare la alta, autorul a revenit asupra textelor cu modificări în general de natură lingvistică, tinzînd spre estomparea caracterului prea moldovenesc al fonetismelor. Schimbările de conținut și expresie poetică sînt mai puține și constau de obicei în unele substituții lexicale (mai rar morfo-sintactice)

Scanned with OKEN Scanner

menite să sporească expresivitatea imaginilor sau să fluidizeze versificaţia.

Ciclul *Doinelor* cuprinde poeziile de inspiraţie folclorică pe care **A.** le-a compus începînd cu anul 1843, după ce a avut revelaţia marilor comori artistice ale literaturii populare orale. El are în istoria poeziei româneşti din veacul al XIX-lea semnificaţia unei pietre de hotar (lucru sesizat încă de Kogălniceanu la apariţia primelor texte), orientînd-o spre izvoarele specificului naţional şi proiectînd totodată o personalitate poetică de o pronunţată originalitate pe fundalul romantismului de factură lamartiniană care dominase poezia deceniului al patrulea şi va continua să-şi aibă reprezentanţii şi în perioada următoare. În ansamblul lor, *Doinele* definesc o nouă estetică, dînd glas de predilecţie stărilor de spirit majore, întemeiate pe o profundă dragoste de viaţă, o seninătate nu lipsită de luciditate şi pe sentimentul integrării firesti a omului în natură. În *Doine* trăieşte o lume tînără, plină de elan vital şi de optimism, sau manifestîndu-şi în forme energice şi tăioase nemulţumirile. Temele dragostei şi voiniciei (haiduciei) sînt coordonatele esenţiale ale ciclului, a căror fuziune intimă e subliniată în mod programatic în poezia *Doina,* aşezată de **A.** la chiar începutul acestuia. *Sora şi hoţul* (cuprinzînd o prefigurare a motivului din *Făt-Frumos din tei* a lui Eminescu), *Hora, Strunga, Andrii Popa, Baba Cloanţa* se numără printre poeziile cele mai reuşite, în care **A.** utilizează cu dibăcie sugestii formale şi de conţinut extrase din cîntecele lirice populare, din balade şi basme, sau din speciile gnomice (strigătura). Poeziile presupun aproape toate, în text sau în subtext, o schiţă de scenariu epic, fiind modele pregnante de lirism obiectivat; eul poetic se întrupează în diferite personaje (haiducul, ţăranul, fata îndrăgostită, bătrîna vrăjitoare etc.) între care se angajează uneori adevărate dialoguri. Cîteva bucăţi sînt propriu-zis epice *(Altarul monastirei Putna, Mărioara Florioara),* anunţînd structura legendelor de mai tîrziu. Vocabularul şi mai ales abundenţa diminutivelor, ca şi predominanţa versului scurt de 7-8 silabe, creează aparenţa de imitaţii ale poeziei populare; în realitate, o analiză mai profundă şi mai atentă a versificaţiei învederează preocuparea poetului cult pentru combinaţiile ritmice, strofice şi rimice mai variate şi mai subtile, care depăşesc cu mult stereotipia producţiilor folclorice, uniformizate prin circulaţie şi necesităţi mnemotehnice. Ciclul *Lăcrimioarelor* accentuează acest caracter elaborat al bucăţilor, experimentînd formule strofice, ritmice şi compoziţionale încă şi mai diverse. Poeziile cuprinse în el au un caracter intim, constituind de fapt comentariul şi istoria poetică a dragostei dintre **A.** şi Elena Negri şi mai ales a călătoriei făcute împreună în străinătate în 1846-1847. Deşi cele mai multe texte au un caracter „ocazional", ciclul a fost alcătuit, ordonat şi completat după moartea Elenei, o dată cu apariţia în volumul din 1853. Cu acest prilej, poetul îi dă o structură simetrică, aşezînd la început *Steluţa* (în ediţia din 1863 sub titlul semnificativ *Dedicaţie),* iar la sfîrşit *La Veneţia mult duioasă,* concepută în mod vădit ca o încheiere şi o concluzie. Caracteristica cea mai pregnantă a acestor poezii erotice este lipsa de conflict: poetul a fost un îndrăgostit fericit, care n-a cunoscut suferinţele incertitudinii sau ale trădării, iar atunci cînd moartea îi răpeşte fiinţa iubită, conştiinţa ineluctabilului îi temperează revolta şi-i atenuează expresia durerii. **A.** însă, — ca şi întreaga noastră poezie din deceniul al cincilea — nu dispune de instrumente poetice destul de fine pentru a intona un cîntec de dragoste realmente armonios şi, mai ales, durabil. Natural, sincer şi pregnant în proza intimă a jurnalului francez din 1846-1847 nedestinat publicităţii, cînd e conştient că „face literatură" poetul recurge la multe din poncifele romantismului minor şi chiar ale „cîntecului de lume". Merită totuşi relevat sensul fundamental al tuturor poeziilor, anume că iubirea nu constituie doar o simplă satisfacţie a simţurilor, ci înnobilează sufletul, precum şi cele cîteva fragmente şi imagini inspirate, unele de rezonanţă preeminesciană, ce pot fi extrase din texte cum ar fi *Steluţa, Aşteptarea, 8 Mart, O seară la Lido, Păscarul Bosforului.* Celelalte două cicluri ale volumului, *Suvenire* şi *Mărgăritărele,* au un caracter eterogen, ordonînd, în general în succesiunea cronologică a redactării, poezii cu conţinut divers, materializat în varii formule prozodice şi compoziţionale. Găsim în ele poezii de dragoste, *impromptu*-uri de album, fabule, un

Scanned with OKEN Scanner

basm versificat, oraţii funebre în versuri, legende istorice sau fantastice, meditaţii. Dominante rămîn însă, din punct de vedere cantitativ şi calitativ, poeziile inspirate de evenimentele social-politice contemporane şi cele care exprimă credinţa autorului în înalta menire patriotică a poetului. A. a urmărit şi a imortalizat în versuri adesea inspirate, cu solemnitate de odă şi avînturi retorice de bună calitate, toate momentele şi evenimentele cruciale ale istoriei contemporane, la care a participat, de altfel, şi în calitate de om politic. *Dezrobirea ţiganilor* (1844) vede în această recunoaştere a drepturilor unei populaţii obidite garanţia accesului la libertate al propriului popor, *Deşteptarea României* serveşte drept imn „revoluţionar moldovenilor la 1848, *Întoarcerea în ţară* dă glas exultanţei exilatului care-şi revede patria, *La mormîntul lui Gr. Romalo* şi *N. Bălcescu murind* deplîng pierderea unor tovarăşi de luptă, suflete pure şi exemple de patriotism ardent, *Anul 1855* este o interogaţie patetică cu privire la soarta ţării, într-un context european de mare complexitate şi de grave consecinţe, *Moldova în 1857, Noaptea sfîntului Andrii* şi *Hora Unirei* militează cu mijloace diferite (ameninţător-sarcastice în primele două, exhortative în cea de a treia) pentru Unirea Principatelor. Caracteristică pentru filosofia de viaţă a poetului este şi *La Sevastopol,* în care se afirmă încrederea în biruinţa finală a vieţii şi a binelui, în pofida tuturor sfîşierilor şi suferinţelor. *Cîntice şi sărutări* şi *La poeţii români* îndeamnă pe scriitori să-şi asume nobila menire de înainte-mergători şi însufleţitori ai maselor şi subliniază totodată încrederea poetului în eficacitatea artei sale (Căci poezia adînc răsună/ între popor!"). Temele fundamentale ale ideologiei paşoptiste îşi găsesc în aceste poezii formulările cele mai pregnante, varietatea soluţiilor imagistice şi metrice, de cele mai multe ori fericit adoptate, asigurîndu-le efectul de moment, dar şi durabilitatea. Vocabularul poetului e bogat, versificaţia bine stăpînită, o fluenţă ce riscă uneori să dea şi impresia de facilitate le face uşor memorabile. În totalitatea sa, volumul *Doine şi lăcrimioare* ne înfăţişează imaginea unui poet care posedă o personalitate proprie, inconfundabilă cu aceea a altor colegi de literatură şi de generaţie, cu un aport imposibil de neglijat la conturarea fizionomiei poeziei româneşti de la mijlocul veacului al XIX-lea şi la deschiderea căilor ei de evoluţie ulterioară. Însemnătatea lui a fost sesizată încă de contemporani (C. A. Rosetti, Al. Odobescu, B. P. Hasdeu, I. Negruzzi, G. Vîrnav Liteanu), care au publicat comentarii elogioase pe marginea acestor prime poezii ale lui A., relevînd mai ales aportul lor la conturarea fizionomiei proprii a lirismului românesc: „De atunci/ adică de la apariţia lor n. n./ poezia se români" spune, de exemplu D. Bolintineanu. Poeziile din volumul *Doine şi lăcrimioare* au fost traduse de-a lungul timpului în mai multe limbi străine: franceză, germană, engleză, italiană, rusă, maghiară. Primele tălmăciri (în franceză, datorate lui I. E. Voinescu, şi în engleză, de H. Stanley) s-au tipărit chiar în timpul vieţii autorului şi au determinat apariţia unor cuvinte de caldă preţuire din partea unor filo-români ca J. Michelet, A. Grün sau G. Vegezzi Ruscalla.

EDIŢII: *Doine şi lăcrimioare. 1842-1852.* Paris, 1853 (ed. II, Iaşi, 1863); *Opere complete, Poezii,* vol. I-II, Bucureşti, 1875; *Opere complete. Poezii,* Bucureşti, 1896; *Poezii,* Bucureşti, 1901; *Opere complete. Poezii,* Bucureşti, 1903; *Poezii,* vol. I, introducere, biografie, notiţe, indice şi glosar de Gh. Adamescu, Bucureşti, 1937;*Poezii,* vol. I-II, cu un studiu despre viaţa lui A., note şi comentarii de Elena Rădulescu-Pogoneanu, Craiova, 1940; *Opere complete. Poezii,* cu un studiu introductiv biografic şi critic, notiţe şi un glosar de Gabriel Drăgan, Bucureşti, 1941; *Poezii,* vol. I, ediţie îngrijită de G. G. Nicolescu, C. Căplescu, G. Rădulescu, cu un studiu introductiv de Cornel Regman, Bucureşti, 1957; *Opere,* vol. I, *Poezii. Doine şi lăcrimioare, Suvenire, Mărgăritărele,* text stabilit şi variante de G. G. Nicolescu şi G. Rădulescu-Dulgheru. Studiu introductiv, note şi comentarii de G. C. Nicolescu, Bucureşti, 1966; *Poezii,* vol. I, *Doine şi lăcrimioare,* prefaţă de Paul Cornea, Bucureşti, 1967.

REFERINŢE CRITICE: N. Petraşcu, *Vasile Alecsandri,* 1894; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea,* III, 1909 (ed. II, 1983); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941 (ed. II, 1982); Ş. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne,* I, 1944 (ed. II, 1971); G. C. Nicolescu, *Viaţa lui Vasile Alecsandri,* 1962 (ed. II, 1966, ed. III, 1975); G. Călinescu, *Vasile Alecsandri,* 1965; *Istoria literaturii române,* II, 1968; G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române,* I, 1969; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române,* I, 1971; Al. Ciorănescu, *Vasile Alecsandri,* 1973; Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri,* 1978;

Scanned with OKEN Scanner

F. D. Popescu, *Limba şi stilul poeziei lui VasileAlecsandri*, 1980; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, I, 1982; Al. Piru, *Surîzătorul Alecsandri*, 1991.

G.A.

DOINE ŞI STRIGĂTURI DIN ARDEAL — Antologie de poezii populare, „date la iveală de Dr. Ioan Urban Jarnik şi Andrei Bîrseanu", Bucureşti, Editura Academiei Române, 1885.

Aşa cum arată şi titlul ei, antologia este consacrată liricii populare româneşti din Transilvania şi ea reprezintă nu numai întîia colecţie de poezie lirică populară apărută la noi, fiind astfel o premieră în această privinţă, ci şi întîia colecţie de folclor tipărită de către Academia Română. Ea este rodul unei activităţi complexe şi îndelungate, desfăşurate în prima ei fază de către elevii din clasele superioare ale liceului românesc din Blaj, în perioada 1863-1878, la îndemnul şi sub îndrumarea profesorului Ioan Micu Moldovanu, iar apoi, în faza următoare, de către cei doi editori, **J.** şi **B.**, cu sprijinul unui grup de cărturari din ţară, îndeosebi al lui V. Alecsandri. Luînd în considerare anul de debut al acţiunii de culegere (1863), înseamnă că această colaborare se întinde pe o perioadă de 22 de ani, din care ultimii opt au fost consacraţi întocmirii şi imprimării antologiei. Nu se ştie cu precizie dacă ideea publicării acestei lucrări, idee apărută prin anii 1877-1878, îi revine lui Micu Moldovanu sau profesorului ceh **I. U. J.**, deşi este imposibil ca iniţiatorul culegerii să nu fi vizat încă de la începutul acţiunii finalizarea ei prin tipar. Ceea ce ştim este că **J.** primeşte textele de la marele cărturar român în mai 1878, dată după care începe copierea lor în vederea editării. Dificultăţile ce le întîmpină îl determină însă să-şi caute un colaborator, pe care îl găseşte, în 1879, în persoana studentului **A. B.**, de la Braşov. În vara aceluiaşi an, cei doi cărturari stabilesc clauzele colaborării, structura lucrării, precum şi sarcinile fiecăruia. Potrivit înţelegerii, lui **B.** îi revine sarcina de-a scrie prefaţa şi notele, precum şi definitivarea clasificării textelor, iar lui **J.**, alcătuirea glosarului. Selectarea şi o primă sistematizare aveau să le facă împreună, în întîlniri săptămînale. Din manuscrisele adunate prin elevi de Ioan Micu-Moldovanu, care totalizau aproape 4000 de piese, reprezentînd astfel una din cele mai bogate colecţii folclorice româneşti din secolul trecut, editorii au selectat iniţial un număr de 2302, pentru ca în cele din urmă să reţină pentru antologie numai 988 piese, la care se adaugă 32 notate de **B.** pe valea Oltului. Este de neînţeles faptul că editorii, care au valorificat abia un sfert din materialul colecţiei lui Micu-Moldovanu, nu ne dau o imagine cît de cît satisfăcătoare a restului de material, pe care l-au cercetat şi din care mai bine de jumătate l-au transcris pe fişe. Din ceea ce au selectat şi au reţinut pentru antologie, un număr de 648 de piese sînt texte de cîntece lirice, 362 strigături, iar alte 11, balade, colinde şi o oraţie („închinare cu paharul"). Organizate tematic (cîntece de dragoste, de dor şi jale, mustrări şi blesteme, cîntece haiduceşti, „d-ale cătăniei", iar în cazul strigăturilor, „glumeţe" şi „satirice"), textele provin din 178 de sate, situate mai ales pe valea Mureşului şi Tîrnavelor, dar întinzîndu-se la nord pînă la Dej şi Năsăud, iar în sud pînă în jurul Sibiului şi în ţara Oltului. Sînt cunoscute în marea lor majoritate şi numele elevilor-culegători, precum şi anii în care au fost notate textele. Cele mai multe au fost culese în anul 1863, restul, în anii următori, pînă în 1878. Dacă avem în vedere faptul că, potrivit obiceiului timpului, se făcea de regulă apel la informatorii vîrstnici, înseamnă că marea majoritate a pieselor ce alcătuiesc antologia şi în general colecţia datorată lui Micu-Moldovanu reflectă realitatea folclorică a satelor de origine de la mijlocul secolului al XIX-lea şi chiar mai dinainte. Aşa cum se precizează în prefaţa antologiei, din „miile de piese şi fragmente" au fost izolate cele „de acelaşi cuprins", avînd adică acelaşi motiv poetic, iar după compararea variantelor lor au fost alese „acele care ni se părură mai exact reproduse şi mai frumoase". În scopul asigurării autenticităţii colecţiei, „delăturarăm piesele care crezurăm că nu sînt scrise întocmai cum au fost auzite în popor sau că au fost chiar alcătuite de vreun tînăr prea zelos". „Schimbări nu făcurăm — se precizează în continuare — fără numai acolo unde se putea observa evident că transcrierea este greşită şi în pasajele care cuprindeau expresiuni ce nu obişnuiesc a se pune pe hîrtie". În realitate, aşa cum a demonstrat

Scanned with OKEN Scanner

Adrian Fochi, modificările operate de editori (ciuntiri, amplificări, contaminări etc.) sînt cu mult mai numeroase, cîteva vizînd însuși fondul creațiilor. Faptul nu trebuie să ne surprindă, dacă avem în vedere procedeele folosite în epocă, la noi și la alte popoare și care se prelungesc mult în timp. Și de data aceasta, ca și în cazul lui Alecsandri, și al altora, intenția era lăudabilă; aceea de a reda forma originară, autentică, așa cum era ea imaginată de culegători sau editori. În plus, urmînd obiectivul mărturisit în prefață, colecția trebuia să fie o operă de valoare artistică. În pofida tuturor abaterilor de la forma populară a creațiilor, modificările efectuate „nu afectează decît în extrem de puține cazuri substanța cîntecului, conținutul său" (Fochi), astfel încît „gradul de autenticitate al lucrării e mare — mult mai mare decît al altor lucrări ale vremii" (Idem). Ceea ce este însă foarte regretabil e că editorii nu au transcris datele de identitate ale producțiilor, deși în majoritatea lor covîrșitoare textele manuscrise le aveau. Contestată de unii cu vehemență, elogiată de alții cu generozitate, antologia alcătuită de **I. U. J.** și **A. B.** și-a avut meritele ei incontestabile și a jucat un rol important în viața noastră culturală. Prin marele număr de producții pe care îl încorporează, prin multitudinea motivelor folclorice pe care le ilustrează acestea, ca urmare a unei bune selecții făcute de cei doi cărturari și totodată prin valoarea artistică a variantelor, antologia *Doine și strigături din Ardeal* se impune nu numai ca o colecție reprezentativă pentru lirica populară românească din Transilvania, ci și din celelalte ținuturi locuite de români. Versuri ca: „Bine-i stă la ceri cu lună/ Ca și mîndrei cu cunună;/ Bine-i stă la ceri cu stele,/ Ca și mîndrei cu mărgele", sau „De-ar fi doru ca doru/ L-aș băga-n sîn ca măru,/ Dar, zău, doru-i mare cîne/ Peste multe dealuri vine..." exprimă sentimente general omenești, dar într-o manieră proprie nouă, românilor, și tocmai de aceea ele revin frecvent în florilegiile de lirică populară tipărite ulterior. Lectura creațiilor ce alcătuiesc colecția l-a făcut pe Alecsandri să afirme că aceasta demonstrează că „geniul românesc este același peste Carpați, ca și peste Dunăre, cum este dincoace și dincolo de Milcov". În epoca în care a apărut antologia, adevărul subliniat de poetul de la Mircești a fost simțit și apreciat nu numai prin prismă culturală și științifică, ci și politică. Rod al unei largi colaborări, care depășea hotarele politice ale vremii, dar și „o jumătate de secol de încercări de a prezenta creația poetică populară din Transilvania sub aspectul ei cel mai luminos și mai caracteristic" (O. Papadima), colecția apărută sub egida celui mai înalt for științific al țării — Academia Română — și „închinată" „Asociațiunii transilvane pentru literatura română și cultura poporului român", a îndeplinit un rol similar celeia publicate de Alecsandri în 1866. În epocă ea apărea ca un simbol al „unității naționale a tuturor românilor" (Fochi) și a influențat în sensul celor mai arzătoare idealuri naționale ale poporului român.

EDIȚII: *Doine și strigături din Ardeal*, ed. a II-a, Brașov, 1895; *Doine și strigături din Ardeal*. Ed. definitivă, cu un studiu introductiv de Adrian Fochi, București, Editura Academiei R. S. R., 1968.

REFERINȚE CRITICE: Ion Diaconu, *Folclor din Rîmnicul-Sărat*, II, Focșani, 1934; M. Robea, în „Limbă și literatură", IV, București, 1960; Ov. Papadima, *Prefața* la *Doine și strigături din Ardeal*, București, 1964; Gh. Vrabie, *Folcloristica română*, 1968; Ov. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, 1974.

D.P.

DOMNIȘOARA CHRISTINA — Roman de Mircea Eliade, apărut la Editura Cultura Națională, București, 1936.

Alături de *Golia* lui Ionel Teodoreanu și *Baletul mecanic* al lui Cezar Petrescu, *Domnișoara Christina* este unul din puținele noastre romane fantastice — specie rară, de altfel, și în alte literaturi. Una din însușirile distinctive de prioritară evidență în cazul dat rezidă în conturarea surprizei fantastice la modul afirmativ *ab initio*, în opoziție cu nuvela (de filiație gotică), înclinată să contureze mai deslușit evenimentul extra-natural în partea sa terminală, după o sumă de insidii pregătitoare. Desigur, un preambul, constînd din sugerarea atmosferei maladive în conacul de cîmpie dunăreană cutreierat la început de o *ființă nedefinită* (motiv *caracteristic)* există și aici. Însă, destul de timpuriu, musafirii Egor Pașchievici și Nazarie — cei doi „martori" necesari unei depoziții pertinente — constată

Scanned with OKEN Scanner

persistența parfumului de violete între pereții încăperii în care cel dintîi ar fi preferat să creadă că avusese doar o arătare de vis (proba materială a miracolului). Cum se vede, locul mult pomenitei (după Tz. Todorov) „ezitări" privitoare la realitatea supranaturalului îl ia, de astă dată, întrebarea: ce va mai întreprinde și în ce postură va apărea ființa de dincolo. E semnificativ de observat că răspunsul coincide cu însăși sursa fundamentală a fantasticului, echivalabilă străvechiului deziderat alchimist: „coincidentia oppositorum". Desigur — aflîndu-ne nu la nivelul istoriei miturilor, ci pe tărîmul unei anumite categorii literare, — e vorba de un „scurt-circuit epic, de o suprapunere șocantă a contrariilor". Într-o atare direcție, puterea de invenție narativă a romancierului este într-adevăr prodigioasă. Exemplificările pot începe cu însăși enunțarea rezumativă a subiectului. *Domnișoara Christina* se constituie din istoria unei iviri vampirice. În același timp, însă, amploarea narativă a cărții ar fi de neconceput fără reversul antinomic al premisei suprafirești; acea ființă exercită nu numai o acțiune malefică, dar și opusul acesteia: o fascinație erotică. Dacă cea dintîi înrîurire, identificată mai întîi cu „o stranie și neînțeleasă oboseală" e resimțită de doamna Moscu, stăpîna așezării, de fiica ei, Sanda, precum și de alte ființe din proximitate (tema *locului bîntuit),* a doua îl vizează pe pictorul Egor. Sub aceeași zodie stau natura ori trăirile personajelor. Astfel, admirabilul portret al domnișoarei Christina, de o tulburătoare vivacitate (motiv iarăși caracteristic) emană impresia de „tinerețe oprită pe loc", dar și decența unei tinere binecrescute de altădată. Dimpotrivă, faima ei printre țărani (fusese ucisă în circumstanțe suspecte în 1907) este aceea a unei erotomane certate cu simțul rușinii, ba chiar a unei ființe capabile de cruzimi sadice. De altfel, Christina nu apare întotdeauna singură, ci și în compania unui *altcineva,* de o mai netă esență demonică. „Eu ți-am adus aici teroarea *celuilalt,* mai rău și mai drăcesc decît mine..." — îl previne ea pe Egor, amintindu-i implicit că există un bici cumplit în caz de nesupunere. Nu mai puțin deslușit coexistă *antinomiile* în manifestările Siminei, mandatara de nouă ani a mătușii ei demult dispărute, care frapează sistematic prin precocitatea cu care insinuează, fabulează (vezi basmul analogic, imaginat de ea despre neobișnuita dragoste a unui fecior de cioban), minte, provoacă și ademenește simțurile, paralelismul caracterologic atingînd pînă și treapta unei agresivități sangvinare. Alte asemenea suprapuneri de contraste transpar în voracitatea „barbară", de moment, a abulicei doamne Moscu, ca și în surprinzătoarea poftă de dragoste ce se citește, la un moment dat, pe chipul vîrstnicei doici. Dar dacă, în exemplele enumerate, „coincidentia oppositorum" primește chipul unor metamorfoze de tip *pan*-ic, pentru pictorul Egor (obiectul vrăjii transcendente), aceste salturi între antipozi tind să se identifice cu un *modus vivendi. În* raport cu majoritatea „experimentatorilor" fantastici, singularitatea posturii sale constă tocmai în conjuncția caracteristicei *terori* (pricinuită inițial de Christina, iar apoi de *celălalt)* cu imensa desfătare, apăsată însa de conștiința păcatului, și deci izvoditoare de dezgust. Această atracție a *pierzaniei mirifice,* a voluptății blasfemiei, într-un cuvînt *freneticul,* culminează în scena, de mare inspirație fantastică, a apropierii dintre solii celor două tărîmuri. Christina vine la întîlnire cu tot alaiul ei de vechime într-un rădvan boieresc (suprapunerea: trecut-prezent) realcătuit sub zodia unui somn nefiresc (suprimarea magică a cronologiei), pe o inefabilă graniță dintre realitate și vis, dintre viață și moarte. Intrînd pe deplin în vertijul jocului, Egor crede a încerca o „împărtășire în tot și în toate", semnificație conformă atît mitului biblic al păcatului originar, cît și devizei inițiatico-titaniste brahmanice. *Tat twam asi* (Tu ești acela...): „Nici în cele mai drăcești închipuiri de dragoste nu picurase atîta otravă, atîta rouă. În brațele Christinei, Egor simtea cele mai nelegiuite bucurii, o dată cu o cerească risipire, împărtășire în tot și în toate. Incest, crimă, nebunie, amantă, soră, înger... totul se aduna și se mistuia alături de carnea aceasta incendiată și totuși fără viață." Dacă, tematic, scena amintește poemul *Strigoii,* ea e (împreună cu romanul în totalitate, de altfel) nu mai puțin eminesciană prin pregnanța refrenului *iubirii ca durere,* ipostază prezentă în reprodusele versuri ale *Luceafărului:* „Mă dor de crudul tău amor/ A pieptului meu coarde"..., după cum ideea răsturnării cronologiei pare a fi preluată, de astă dată, din

Sărmanul Dionis. Acestor resurse tematico-tipologice li se alătură *visul,* utilizat în tradiţia fantasticului interior al romanticilor veacului trecut ca o cale predilectă spre miraculos, precum şi ca un resort, el însuşi al surprizei supranaturale. Atît prima, cît şi secunda posibilitate apar prin suprimarea graniţei dintre oniric şi starea de veghe, prin dezvăluirea unor neaşteptate canale comunicante între cele două tărîmuri. Circumstanţă în sine iruptivă, faptul îşi sporeşte încărcătura descumpănitoare prin aceea că fiinţa care transgresează mereu această frontieră subînţeleasă este obsesiva, spectrala, iar, apoi, reîncarnata Christina. Astfel, dacă, o vreme, pentru protagonist, visele se identifică cu nişte înfricoşătoare coşmare, destul de curînd el ajunge să se liniştească la gîndul că vedenia a aparţinut doar inconştientului: „întoarse brusc capul. Domnişoara Christina nu mai era acolo. «Am visat, aşadar, am visat numai...» Sîngele îi năvăli din toate părţile spre inimă. O încîntare obosită îi cuprinse după o clipă carnea; parcă ar fi biruit într-o luptă grea şi muşchii se pregăteau de odihnă." De altfel, romancierul nu discerne doar două stări de conştiinţă (precis delimitate în literatura verosimilă), ci disociază, cu o rară forţă epico-analitică, un număr considerabil de trepte, de momente intermediare: visul adevărat, cel lucid (interferent cu obsesia), pierderea conştiinţei (de către Egor, după cea de a doua întîlnire cu Christina), transa, delirul (comportamentul final al Siminei, respectiv al doamnei Moscu), somnul fantastic (postura vizitiului şi a cailor). Să mai adăugăm că aceste proteice metamorfoze (relevabilă e şi semnificaţia, pusă ades în relaţie cu *Luceafărul,* a iubirii ca mod de transcendere a condiţiei de muritor) sînt potenţate de ambiguitatea limbajului, sugerat prin marea frecvenţă a punctelor de suspensie şi mai cu seamă prin astfel de sublinieri tipografice ale unei vocabule: *cealaltă* parte; *ţie* nu-ţi voi face nimic; *ea ştie că m-am deşteptat,* şi nu pleacă; şi *nu mai era* în vis; astăzi se vor întîmpla *altfel de fapte...*; se hotărî: *nu va închide uşa;* să vedem mai întîi ce e *acolo,* ş.a. După atîtea translaţii semantice iruptive, deznodămîntul romanului readuce firul epic la obîrşia sa folclorică. Egor decide să curme vraja prin puterea demult ştiută, în ordine magică, a fierului, — aşa după cum, la căpătîiul muribundei Sanda, o bătrînă murmură un descîntec străvechi. Dar, o dată mai mult, actul va determina o „coincidentia oppositorum". Căci gestul ritualic (care o răpune acum „de-a binelea" pe Christina) va angaja atît izbăvirea ţăranilor din împrejurimi, stîrniţi la o nouă răzmeriţă, cît şi sfîşierea lăuntrică a lui Egor, concomitentă nenorocirii abătute asupra stăpînelor conacului, incendiat în chip simbolic. Rostită de glasul unui necunoscut, replica: „Cum s-a prăpădit neamul boieresc!!..." primeşte astfel rezonanţa unui vers de cor antic. Insuficient înţeleasă la vremea sa din pricina firavei familiarizări a criticii noastre cu marea literatură fantastică universală (a se vedea: denigrarea flagrantă a cărţii în *Istoria...* călinesciană), *Domnişoara Christina* reprezintă una din experienţele cele mai interesante ale romanului nostru interbelic.

EDIŢII: *Domnişoara Christina.* Roman. Bucureşti, 1936; *La ţigănci şi alte povestiri,* cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, 1991; *Integrala prozei fantastice,* vol. I-III, ediţie şi postfaţă de Eugen Simion, Iaşi, 1995.

REFERINŢE CRITICE: M. Sebastian, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 2, 1937, reprodus în volumul *Eseuri. Cronici. Memorial,* 1972; S. P. Dan, *Proza fantastică românească,* 1975; M. Handoca, *Mircea Eliade - Contribuţii bibliografice,* 1980; I. Lotreanu, *Introducere în opera lui Mircea Eliade,* 1980; I. Vultura, *Naraţiune şi imaginar,* 1987; Gh. Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade,* 1993; I. P. Culianu, *Mircea Eliade,* 1995.

S.P.D.

DOMNIŞOARA HUS — Poem de Ion Barbu. În dactilograma definitivă, poetul nota că „a fost scris în iarna 1921-1922" în Germania, „într-o pădurice din jurul Göttingenului", cum precizează mai tîrziu (1938), într-o epistolă către Al. Rosetti. Prima variantă păstrată, scrisă în noiembrie 1921 şi publicată abia în 1967 în „Viaţa Românească", fusese expediată lui Tudor Vianu, o dată cu mărturisirea că o „primă redactare", astăzi pierdută, a fost făcută în ţară. În această formă, îi scrie ulterior poetul aceluiaşi Vianu, „D-ra Hus trăia în simbioză cu o altă nebună Buhu, o autentică nebună din

Scanned with OKEN Scanner

Cîmpulung, al cărei nume l-am strecurat în refrenul Buhuhu al descîntecului". **B.** rescrie poemul păstrînd din el numai partea finală. Îl va oferi pe acesta din urmă „Vieţii Româneşti", însă va fi publicat de revista „Contimporanul" în 1924. Retuşat, făcînd parte din ciclul *Isarlîk,* textul intră în sumarul *Jocului secund* (1930). Autorul îi adaugă motto-ul „Surorii noastre mai mari, Roabe aceleiaşi zodii, Prea-Turburatei Pena Corcoduşa", ce indică astfel şi un model livresc — cunoscutul personaj din *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale — evocat de altfel în elogiul romanului matein, *Răsăritul crailor* (publicat în „Ultima oră", 1929). Ambele versiuni — aceea imprimată în 1967 şi textul definitiv — au fost introduse de către Romulus Vulpescu în ediţia din 1970 a *Poeziilor*, însoţite de comentariul filologic.

Aşa, în Cişmigiul de acum nouă ani, se putea vedea o schimnică întunecată, înşirînd pe patru bănci la rînd o stranie tarabă de smochine... Mi s-a spus — sau eu am botezat-o astfel — că poartă un nume ca... Domnişoara Hus; că însăşi seara o vărsase din veacul fanariot; că noroiul ei galben şi soaia erau de prin cerşeli şi popasuri la fîntînile nămoloase ale drumurilor; - cînd numele ei, necesar ca o lege a minţii nu putea fi decît acela al Penei Corcoduşa; cînd petele ei picaseră din ceara de creştet sau curseseră în copăile morţilor. Într-un singur punct schiţa Domnişoarei Hus concordă cu plăsmuirea Penei. Amîndouă, se pare, au dănţuit în vremi diferite: săltăreţ, pierdut sau lunatic cu cavalerii-guarzi, muscali ori rotunde paşale". Paragraful extras din elogiul închinat lui Mateiu Caragiale (*Răsăritul crailor*, 1929) descrie „întîlnirea cu Destinul Cometar" al poetului şi fixează, în acelaşi timp, prototipul personajului barbian. Modelul livresc şi amintirea unei fiinţe reale din Cîmpulungul natal intră, prin rescrieri succesive, în „alcăturiea uscăţivei domnişoare Hus", ridicată şi ea, „prin arsele văi ale pătimirii şi nebuniei aproape de sfintele Trepte". Examenul comparativ al variantelor păstrate indică drumul de la anecdotic spre o lirică a esenţelor, ce reface în chip memorabil descîntecul şi incantaţia constitutive poeziei magice populare. Textul imprimat în 1924 şi reluat, cu retuşuri, în *Joc secund* (1930) e structurat în şase părţi divizate, simetric, în cîte două teme de substanţă realistă, vizionară şi metafizică: a. *Ceas de seară* b. *Prezentare* c. *Vaduri şi alaiuri* d. *Cuvinte de îmbărbătare* e. *Aur netemporal* şi f. *Chemarea mosorului.* Apariţia „lăsată din seară" şi într-o atmosferă magică (ceasul rău") a *Domnişoarei Hus*(a), este urmată de „prezentarea curtezanei orientale disputată, cu frenezie dionisiacă, de cavalerii unui veac pestriţ: „Ea danţa/ Acana/ Cu muscalii şi cu turcii:// Paşi agale/ Cu paşale/ Paşi bătuţi/ Cu arnăuţi./ Sprinteni, spornici,/ Cu polcovnici/ De tot sprinteni/ De tot sus/ De strigau, pierduţi, ibovnici:/ -Işala, Domniţă Hus!". Laitmotivul „S-a-mbuibat/ şi s-a dus/ Ceasul rău,/ Ceasul tău, Domniţă Hus!" marchează revenirea „prea-turburatei" de odinioară în prezentul decrepit. Apusul către care alunecă inexorabil o schimbă în „humă verde", îngroşîndu-i trăsăturile pe linia expresionismului grotesc şi burlesc: „şi grumajii tăi umflaţi,/ ...// şi picioarele în coji,/ Numai noduri, numai dîre,/ Unde ani şi ger, răboj/ încrestează: cu satîre!"(c). Compasiunea poetului pentru chipul brăzdat de vreme al domniţei se prelungeşte în frumoasele „cuvinte de îmbărbătare" — veritabil preludiu al ascensiunii uraniene, purificatoare, spre „aurul netemporal": „Uite, cerul a mişcat/ Plecăciuni îţi face ţie./ Fruntea cerul ţi-a-nchinat/ Ametit, ca de beţie;" (d). Urmează, compensativă, călătoria astrală, de iniţiere „prin Tîrziu şi Înalt" spre „ţiganul Aurar" (Soarele) ce „într-un vînăt cer/ împăcat la sori de ger,/ Unde visul lumii ninge" îşi toarnă „aurul netemporal". Accesul la „azurul străvechi" (Absolutul, „Sfintele Trepte" ale intelectului pur) se înfăptuieşte în acest mod, pe cale magică şi prin moartea-nuntă, ţiganul Aurar fiind chipul nocturn al Soarelui (e). Noul mire îi redă Domniţei puritatea virginală, în temeiul căreia este posibil acum descîntecul „din fetie": forţele invocate — mosorul, coada de lingură, steaua turtită, mălaiul, tărîţele — îi aduc pe „ibovnicul uituc", culpabil pentru existenţa ratată a domnişoarei Hus. „De sub nori şi cîmpuri — El/ Subţirel/ Văruit în alb de lapte,/ Strigoi,/ Rupt din veacul de apoi,/ Vrej de şoapte,/ Din bici ud şi din ţăpoi/ Hăituit de Miaza-Noapte". Puterea orfică a Cuvîntului aduce, izbăvitor şi justiţiar, umbra iubitului defunct şi exorcizează spaimele. Fosta

Scanned with OKEN Scanner

curtezană are vocaţia ascezei, asemenea înţeleptului din *Nastratin Hogea la Isarlîk*. Împreună cu acesta, Hus face parte din umanitatea Isarlîkului degradat, „rupt din coastă de soare", dar căruia i se restituie strălucirea prin moartea domniţei ce este, în aceeaşi măsură, răscumpărare şi eliberare. Compoziţional, „părţile vizionare (a; f) îmbrăţişează într-o formă precisă părţile concrete (b; d), împletite contrapunctic cu cele abstracte (c; e). Tocmai „această permanentă tensiune între fantastic şi real, oscilarea permanentă între prezent şi trecut, concret şi abstract, capabilă să urmeze întocmai unduirea dispoziţiilor sufleteşti ale domnişoarei Hus, constituie scheletul poeziei" (Gy. Mandics). Alternanţele de „noţional şi esoteric" (Pompiliu Constantinescu) particularizează versul barbian. Muzicalitatea lui se realizează şi prin aşa-numitul „act autospecular" („oglindirea cuvîntului în alte cuvinte"), pînă acolo încît *Domnişoara Hus* „se relevă a fi o ciudată incantaţie ieşită doar din antrenarea cuvintelor" (Marin Mincu) în asocieri precum ceas-seară-ceară, minge-ninge-meninge ş.a. Structura întregului poem este ciclică: „întrupării" de la început, a domnişoarei Hus îi corespunde, în final, aceea a „ibovnicului". Calea este aceeaşi — descîntecul cu infuzia de lexic turcit şi în regimul oniricului ce tutelează, de pildă, balada *Riga Crypto şi lapona Enigel* sau invocaţia, reiterată, a fetei de împărat din *Luceafărul* eminescian. Chiar partea iniţială, de introducere în atmosfera magică, trimite la ciclicitatea enunţată: „Cheagul alb, lăsat din seară,/ Dintre limpezimi crescut,/ Cu aripa ca un scut/ Abia dus la subţioară,/ Cel cu plisc întors de ceară roşie,/ încovrigat,/ Peste inimi/ Către seară/ Atîrnat"... În poemul amintit, Nastratin Hogea realizează, prin autofagie, acelaşi cerc — motiv cu semnificaţii filosofice şi compoziţionale („Sfînt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el" — *Nastratin Hogea la Isarlîk*). Dacă ascensiunea iniţiatică spre ţiganul Aurar aminteşte de cosmogonia eminesciană, polarităţile enunţate — noţional/ esoteric, concret/ abstract, prezent/ trecut — circumscriu de fapt, în acest personaj simbolic, pe „homo duplex" balcanic, alcătuit din „zonele de vibraţie joasă şi înaltă" (*Răsăritul crailor*). Estropiată cu vocaţia ascezei, telurică şi purificată prin incantaţie Domnişoara Hus se încadrează în tipologia Isarlîkului, aflat „La mijloc de Rău şi Bun" (*Isarlîk*) şi, mai larg, în balcanismul nostru literar văzut pe două dimensiuni: a evocării unei istorii încă apropiate şi pe aceea a răscumpărării prin artă, în cazul de faţă prin magia cuvîntului ce o va înălţa pe Hus în „azurul străvechi". Prefigurînd, din punct de vedere tematic, „raiul beteag" al lui Tudor Arghezi din *Flori de mucigai* (1931) dar şi jocul magic al Vianei din *Cînticele ţigăneşti* (1941) ale lui Miron Radu Paraschivescu, *Domnişoara Hus* rămîne o capodoperă a liricii noastre, urzită „din întreitul fir al erotismului, grotescului şi magiei" (Tudor Vianu).

EDIŢII: *Joc secund*, Bucureşti, 1930 (ed. a II-a îngrijită şi cuvînt înainte de Al. Rosetti şi L. Călin), Bucureşti, 1966); *Ochean*, ed. îngrijită şi cuvînt înainte de Al. Rosetti şi L. Călin, Bucureşti, 1964; *Versuri şi proză*, ed. îngrijită şi prefaţă de D. Pillat, Bucureşti, 1970 (ed. II, 1984); *Poezii*, ed. Îngrjită de R. Vulpescu, Bucureşti, 1970; *Poezii*, antologie, tabel cronologic, prefaţă şi comentarii de M. Mincu, Bucureşti, 1975 (ed. a II-a, lărgită, Constanţa, 1995); *Poezii*, antologie, postfaţă şi bibliografie de G. Gibescu, Bucureşti, 1979; *Joc secund*, ed. bibliofilă îngrijită de R. Vulpescu, Bucureşti, 1986; *Poezii. Proză. Publicistică*, ed. îngrijită de D. Pillat, anotologie şi repere istorico-literare de M. Dascăl şi Maria Rafailă, Bucureşti, 1987; *Opere*, I. *După melci. Joc secund*, Prefaţa, stabilirea textului şi aparatul critic de Mircea Coloşenco, Cluj-Napoca, 1997.

REFERINŢE CRITICE: T. Vianu, *Ion Barbu*, 1935 (reluat în *Opere*, III, 1971); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941 (ed. II, 1982); P. Constantinescu, *Scrieri*, 1967; B. Nicolescu, *Cosmologia „Jocului secund"*, 1968; M. Călinescu, *Eseuri despre literatura modernă*, 1970; Viorica Nişcov, *Izvoare folclorice şi creaţie originală*, 1970; *Ion Barbu interpretat de...*, antologie, prefaţă şi tabel cronologic de G. Gibescu, 1976; M. Muthu, *Literatura română şi spiritul sud-est european*, 1976; Ş. Foarţă, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, 1980; M. Scarlat, *Ion Barbu*, 1981; M. Mincu, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, 1981; M. Papahagi, *Critica de atelier*, 1983; Gy. Mandics, *Ion Barbu - „Gest închis"*, 1984; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; N. Manolescu, *Despre poezie*, 1987; Maria-Ana Tupan, *Scenarii şi limbaje poetice*, 1989; Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu şi poetica post-modernismului*, 1993; M. Papahagi, *Ion Barbu*, în *Dicţionarul Scriitorilor români (A-C)*, 1995.

M.M.

Scanned with OKEN Scanner

DOMNIȘOARA NASTASIA — Comedie tragică în trei acte de G. M. Zamfirescu. Publicată fragmentar în „Universul literar", nr. 20 (16 mai) 1926 și integral în „SADR. Publicație de Teatru Românesc", nr. 3 (1928); retipărită în vol. de *Teatru,* 1957. Premiera: 3 sept. 1927, pe scena Teatrului „Regina Maria" din București. Textul are la origine două proiecte anterioare, abandonate succesiv — romanul *Bariera,* conceput la Satu Mare în 1922-1923, dar apreciat ca neavînd „respirația epică necesară", și fragmentul dramatic din două acte și patru scene, întrerupt deoarece îi „lipsea suflul de umanitate din gest și replică" — reluate în iarna 1925 și primăvara următoare, dezvoltate, prin cristalizări succesive citite în cenaclul „Sburătorul", pînă la versiunea scenică din 1927. Premiul „Al. G. Florescu" (7 mai 1929). Rejucată în 1932, cînd înregistrează al 60-lea spectacol de la prima reprezentație, piesa a fost inclusă, în timp, în repertoriul aproape tuturor teatrelor din țară. Difuzată și la radio, în două versiuni, în cursul anilor 1957 și 1964. La 25 de ani de la moartea autorului e pusă în scenă la Teatrul Național din București (23 oct. 1964), cu Raluca Zamfirescu, fiica scriitorului, în rolul titular. Remarcată încă de la premieră pentru „observația atentă și pătrunzătoare, realismul și pitorescul ambianței și al personajelor", lucrarea rămîne drama periferiei orașului românesc.

Debutul dramaturgic cu *Domnișoara Nastasia* a fost apreciat, de public și critică deopotrivă, drept „un mare eveniment". După opinia martorilor premierei, surpriza consta în materialul „inedit" valorificat de dramaturg — tragicul suburbiei românești, investigat concomitent, dar cu alte mijloace, de C. Ardeleanu, în *Diplomatul, tăbăcarul și actrița.* În plus, impresia favorabilă era consolidată de „personalitatea artistică" a scriitorului, tînăr și necunoscut pînă atunci autor dramatic, deținător, cum credea Camil Petrescu, de „însușiri cu totul remarcabile". Părerii că „neîntrecutul Caragiale a împins posibilitățile de cunoaștere și înțelegere a orizontului 'de peste barieră' pînă la maximum" și că, dincolo de „competența revoluționară" și de „curajul civic" al conului Leonida sau de moravurile și de caracterele nu mai puțin pitorești din *D-ale carnavalului,* „nu a mai rămas nimic de descoperit, cercetat, înțeles, valorificat în literatură și artă", **G. M. Z.** îi răspunde printr-un „act de prezență" cu sens polemic: peste hotarul trasat de ilustrul antecesor, piesa lui descoperea „o umanitate mult mai autentică, mai expresivă și mai esențială ca mahalaua — acest bun exclusiv, infailibil, al inspirației caragialești" — lumea periferiei. Delimitarea asupra căreia va reveni ulterior într-o conferință radiofonică din 29 mai 1938, intitulată *Cîntece de periferie necunoscute* - nu e geografică, formală, convențională, ci „una sufletească". Ea circumscrie un perimetru diferit, știut din *Azilul de noapte* gorkian sau din *Périphérie,* piesa slovacului Frantisek Langer, ce pare a-l fi influențat pe scriitorul nostru, o zonă ale cărei atribute — suferința și visul, ticăloșia și mizeria — sînt comun tuturor „epavelor umane". Într-un asemenea cadru de periferie, aproximată „în latura ei serioasă, în pasiunile și aspirațiile, în conflictele și tragediile sale", e plasată povestea domnișoarei Nastasia care, vrînd să evadeze din lumea ei (mahalaua asta cu maidane de gunoi, cu femei murdare și bețivani"), își pune speranțele în Luca, tînăr meseriaș crescut în atelierul de curelărie al părintelui său, pe care Vulpașin, celălalt pretendent, nealesul, îl omoară într-un acces de furie dezlănțuită. Cunoscînd cine-i ucigașul, dar prefăcîndu-se a nu-l ști, Nastasia îi promite că se vor căsători, pune la cale, cu „stranie veselie", pregătirile de nuntă, pentru ca în ziua fixată să se spînzure aproape sub ochii lui Vulpașin, care înnebunește. Lucrare „de atmosferă" și „de conflict" totodată, piesei i-a fost reproșată tocmai această „nehotărîre" între cele două alternative, din care a rezultat „o operă hibridă din punct de vedere tehnic", unde „personajele principale nu pot crește pînă la completa lor dezvoltare pentru că nu au loc și, mult-puțin cît e, mai trebuie rezervat și pentru atmosferă" (I. M. Sadoveanu). În alți termeni, „dilema centrală a operei constă în năzuința de a realiza personaje și drame desprinse de timp și spațiu" — așa cum sînt Nastasia și Vulpașin — și „dorința de a înscrie aceste drame într-un univers delimitat" (V. Rîpeanu). Declarată ca antipitorească („prin periferie, autorul nu înțelege brîu roșu și floare la ureche"), această comedie tragică se voia o reconstituire a

Scanned with OKEN Scanner

„caracterului esențial al locului", a specificului unei „atmosfere ce nu trebuie privită, ci simțită", astfel încît pînă și cîntecele cu subiect din viața periferiei, în notă distinctă față de întrebuințarea lor scenică obișnuită, fac parte aici din „plastica psihologică a lumii în care se petrece acțiunea". În spiritul concepției autorului despre „decorul ideal" — acela care „va stabili caracterul simbolic al atmosferei și va reuși să stimuleze imaginația spectatorului, inspirîndu-i sentimentele sau sentimentul generator al piesei" — elementele acestuia deschid, alături de celelalte mijloace de expresie plastică (jocul, mimica, ritmul, zgomotul și tăcerile) o perspectivă vizuală asupra stilului epocii înfățișate. De la cadrul nocturn cu maidanul de gunoi tăiat în două de linia ferată, la muzica discordantă de alături și lumina tremurîndă a lumînărilor de ceară în semiobscuritatea umedă a încăperilor, pînă la fardul exagerat și gesturile frînte, aspre, nedibace ale protagoniștilor, totul contribuie la instaurarea unei ambianțe de expresionism sintetic, întru totul sugestivă pentru „mahalaua feroce, nemiloasă, violentă și, totuși, cu idealurile și moravurile ei". Nu întîmplător, regizorii de mai tîrziu ai piesei, fideli viziunii autorului, vor căuta o „neutralizare a materialului concret, pentru degajarea unei semnificații mai largi, pentru extinderea maximă a dramei umane pînă la proiecția simbolică" (R. Popescu). Despre datele personajelor evoluînd într-un asemenea „teritoriu sufletesc" precizări demne de interes sînt prilejuite autorului de interpretarea lui Gh. Storin, în spectacolele din 1932. Crearea voită de paralelisme — Vulpașin/Ionel, Nastasia/Paraschiva, Niculina, Vecina — era menită să diferențieze cu atît mai mult protagoniștii de restul lumii periferice și să dea dorinței lor de realizare prin dragoste „o rațiune de fapt". Alternativa ferocitate/blîndețe, eroism/lașitate, în care e surprins Vulpașin, ține de intenția dramaturgului de a-l prezenta „trăind intens", dar incapabil să se facă înțeles, așa ca „un om singular" și nu doar „o simplă și banală haimana bucureșteană" de „felul donjuanului tranșant" întruchipat de Ionel. Rudimentar, violent, viclean și imprudent, pătimaș, feroce, dar sentimental și naiv, Vulpașin, ca „reflex al voinței Nastasiei" alunecînd spre deznodămînt, este surprins în scena cu Ion Sorcovă într-un moment unde pledoaria autorului în favoarea eroului său, prăbușit în numele visului de viață nouă, e evidentă. Valorificat, așa cum scriitorul sugerează, în cadrul unui principiu de artă, Vulpașin „rămîne, alături de Nastasia, un caracter complex, un potențial de viață cu toate culmile și scăderile, cu toți demonii și îngerii laolaltă". Tocmai prin complexitate interioară personajul depășește marginile „volubilului autohton, pitoresc", izbucnirile temperamentale manifestînd acel „elan mistic de viață nouă" pentru care luptă pînă la sfîrșit și prin care eroul se desprinde de „elementele formale" ale locului și timpului în care e surprins. În aspirația spre „mai multă lumină, mai multă curățenie, mai puțină mizerie", Nastasia reprezintă unul din personajele feminine puternic individualizate ale teatrului românesc. Cu toate că abilitatea și neînduplecarea cu care pregătește răzbunarea amintesc de Anca din *Năpasta,* Nastasia are o identitate precisă, de certă originalitate în datele desenului psihologic. Relația cu un tată fatalist și indecis, repetat în firea lui Luca, neînfricarea atitudinilor (întîlnirea cu ursul, în copilărie, înfruntarea lui Vulpașin) alăturate spulberării iluziei de prosperitate în Popa Nan și a celei de fericire lîngă bărbatul iubit accentuează fiecare împresia persistentă a fetei de a fi o „străină, dușmănită de toți". Prin neacceptarea compromisului, atît Nastasia, care moare din voință proprie, cît și Vulpașin, care își pierde mințile, atestă „noblețea" periferiei românești, „un mediu moral fecund unde poate înflori mîndria și onoarea, prietenia, iubirea pasionată și fidelitatea" (T. Vianu). Meritul piesei constă în dezvăluirea acestui neștiut potențial de viață într-un moment despre care autorul ei afirmă că vădește „un egal interes purtat și în literatura străină periferiei, mulțimii, claselor proletare".

EDIȚII: *Domnișoara Nastasia,* comedie tragică în trei acte, București, 1928; *Teatru.* București, 1957; *Teatru.* București, 1974; *Domnișoara Nastasia,* comedie tragică în trei acte, București, 1974; *Teatru. Mărturii în contemporaneitate* I-II, București, 1974 (reed. 1983, cu un studiu introductiv de V. Rîpeanu); *Teatru,* București, 1986; *Domnișoara Nastasia și alte piese,* Cluj, 1989.

REFERINȚE CRITICE: Camil Petrescu, *Opinii și atitudini,* 1962; I. M. Sadoveanu, în „Gîndirea", nr. 9, 1927; E. Lovinescu, *Memorii* II, 1916-1931; T. Vianu, în „Contemporanul", nr. 2, 1957; S, Iosifescu, *Texte și*

Scanned with OKEN Scanner

interpretări, 1979; A. Săceanu, *Clasicii nu vor să îmbătrînească*, 1983.

D.C.

DOMNUL SARSAILĂ AUTORUL — Schiță satirică de Ion Heliade Rădulescu, apărută în periodul II (1838-1864) al „Curierului de ambe sexe", reprodusă și în ediția a doua a acestuia (1862-1864).

Într-un text introductiv, intitulat *Despre autori*, **H.** explică teoretic ce anume a urmărit prin crearea figurii lui Sarsailă: „Cu acest domn Sarsailă nu se înțelege nimeni curat, dar nici nu se lasă vreunul din ridicolele cunoscute; fiecare își are partea sa în acest autor împielițat în Sarsailă. Unul își vede limba, altul ideile, altul maniera, altul stilul, altul neștiința, altul abuzul /.../ Rîză fiecare de această iasmă și facă de aici înainte ca, voind să scrie, să nu-i semene întru nimic." Ideea este repetată în partea finală a textului propriu-zis, în care **H.** se adresează tinerilor ce simt chemarea muzelor și părinților acestora, îndemnîndu-i pe primii să accepte critica și să nu persevereze dacă li se va demonstra că nu posedă geniul necesar consacrării literare, iar pe ceilalți să nu favorizeze mania autorlîcului și să nu confunde cultura și dragostea de știință cu prezumțiile și pretențiile deșarte. Programul lui **H.** în compunerea schiței este unul moralist clasic, nuanțat chiar și cu o atitudine autocritică („Adun însă, după cum am zis și altă dată, adun toate rîsurile și secăturele vătămătoare ce le văz la unul, la altul, și însuși în mine..."), dar în tratarea propriu-zisă localizează tipul prin numeroase trimiteri la atmosfera și chiar la unele „evenimente" ale vieții literare românești din deceniul al patrulea al veacului al XIX-lea. În anumite pasaje își sugerează direct modelele — Cezar Bolliac și Grigore Alexandrescu — prin aluzii ușor de sesizat și azi, cu atît mai străvezii, deci, pentru contemporani. Prin realitatea generală vizată, schiță denunță în mod convingător „boala autorlîcului", suficiența și agresivitatea intelectuală a semidoctului, vidul spiritual și mimetismul pur exterior al ciocoiului într-ale culturii, pornit a face carieră și a-și cîștiga notorietatea pe seama naivității, a lipsei de pregătire sau a indulgenței comode a compatrioților săi. Sarsailă e infatuat și doritor să se „deosebească" de ceilalți, nefiind însă în stare decît să-și compună o mască și o costumație ridicolă, produce „opere" caracterizate prin incontinență verbală, exagerare și indiscreție, dar nu are nici cel mai elementar simț al limbii, căzînd ușor victimă galomaniei. Deși se dorește obiectiv, fără a-și ascunde totuși prezența în text, **H.** nu poate fi totuși imparțial: aluziile la Bolliac și Alexandrescu îi satisfac de fapt instinctele vindicative, deformînd în mod vădit portretul real al celor doi poeți, iar atitudinile în care-și surprinde personajul nu sînt rezultatul observației creatoare și oarecum științifice, cum ar dori să se înțeleagă, ci al imaginației măritoare, care selecționează cu predilecție ridicolele și le dispune în scopul unui efect de șarjă deliberat urmărit (și întipărit prin ilustrațiile caricaturale cu care este însoțit textul). Unele pasaje, cum ar fi „parabola" cu țiganul care clocea oul de bidiviu, au un iz de vulgaritate greu admisibil la un scriitor mai puțin sincer antrenat de pasiunile subiective decît **H.**. Fiziologie-pamflet, *Domnul Sarsailă autorul* manifestă toate calitățile, dar și toate defectele scrisului lui **H.**: imaginația bogată, dar uneori necontrolată, sinceritatea convingerilor, cel mai adesea tentată de părtinire, verva comică ce nu dă însă înapoi nici în fața mijloacelor lipsite de eleganță, vocabularul variat, care nu poate însă evita trivialitățile, siguranța de sine a „dascălului" bine intenționat, dar care nu concepe că el însuși ar putea greși sau exagera.

EDIȚII: *Scrieri literare*, ediție comentată de George Baiculescu, cu o prefață, o introducere, note și variante, Craiova, 1939; *Opere*, t. I, ediție critică cu introducere, note și variante de D. Popovici, București, 1939; *Versuri și proză*, text ales și stabilit cu glosar de Vladimir Drimba, prefață și tabel cronologic de Mircea Anghelescu, București, 1972; *Opere*, vol. III, ediție critică de Vl. Drimba cu un studiu introductiv de Al. Piru, București, 1975; *Poezii.Proză*, antologie și repere istorico-literare de M. Mincu, București, 1977.

REFERINȚE CRITICE: Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944 (reed. 1971); Al. Piru, *I. Eliade Rădulescu*, 1971; E. Sorohan, *Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu și Eminescu*, 1982; Gr. Țugui, *Ion Heliade Rădulescu, îndrumătorul cultural și scriitorul*, 1984.

G.A.

Scanned with OKEN Scanner

DON JUAN — Roman de Nicolae Breban. București, Ed. Cartea Românească, 1981. A fost scris în 1975 și face parte dintr-o proiectată serie de „romane scurte". Autorul îl consideră „o așchie" din trunchiul mare al romanului *Bunavestire* și crede că, o dată cu el, „se încheie un ciclu, o vîrstă" în activitatea lui de romancier. Legătura cu *Bunavestire* este în primul rînd una stilistică și mai puțin una tematică. Din punct de vedere tematic, romanul se apropie mai mult, așa cum s-a observat, de *Îngerul de gips*.

Ceea ce reține atenția de la început în *Don Juan* al lui N. B. este scriitura, tipul de frază, un stil mai puțin întîlnit în proza românească, chiar dacă într-un interviu, căutîndu-și precursorii, autorul a amintit în această direcție numele Hortensiei Papadat-Bengescu. Sînt fraze lungi, întortocheate și precipitate, susținute de o energie verbală mereu ridicată, niciodată slăbită, și de o inventivitate inepuizabilă. Furat de propriul său discurs, de rostirea îmbelșugată și expresivă, naratorul pierde uneori șirul gîndurilor, cuvintele prea se îmbulzesc în pagină, și e nevoie de o întrerupere a vorbirii, de un efort pentru a regăsi ideea sau motivul inițial. Naratorul nu este așadar unul impersonal, el are un fel al său de a se exprima după care îl recunoaștem întotdeauna. Limbajul oral, expresiile familiare, împănate cu neologisme (franțuzisme mai ales) dau frazelor o savoare particulară, le insuflă o „viață" a lor, lăsînd mereu impresia unei prezențe, a unui narator ce vorbește chiar la urechea noastră, a cititorilor. Se întîmplă apoi — și încă în mod frecvent — ca naratorul să preia limbajul personajelor, să înceapă să vorbească cu termenii lor, adoptînd stilul indirect liber. Uneori el chiar iese „la rampă", întrerupe ficțiunea pentru a ni se adresa direct, pentru a dezvălui un aspect sau altul din laboratorul de creație (povestesc greoi, ezitant, cu prea multe meandre, cu prea mult balast"). Unul dintre personaje, Nicolae Rogulski, vorbind despre arta de a povesti, formulează cîteva principii simple și nu foarte originale, pe care se clădește întreaga poetică a romanului *Don Juan*. Personajul vorbește despre nevoia ca „istoria să prindă rotunjime și acea coerență a armoniei", despre „dozarea necesară a efectelor, punctul culminant, «cupola», și apoi sfîrșitul lin, panta ușor descendentă". Un rol compozițional are în *Don Juan* episodul întîlnirii dintre Rogulski și Cecilia, episod ce marchează o cezură, un interludiu, după cum ne avertizează însuși naratorul („era timpul al doilea, *secondo tempo*"). Pe de altă parte, istorisirile lui Rogulski, aparent fără nici o legătură cu materia romanului, nu sînt niște digresiuni oarecare sau niște paranteze, ci niște scurte narațiuni ce reflectă, refac „în mic" ceea ce se întîmplă în „marea narațiune". Prin această tehnică a „punerii în abis", episodul funcționarei de la poștă, povestit de Rogulski, anunță evoluția pe care o va urma, peste puțin timp, celălalt personaj important al romanului, Tonia Vasiliu. Principiul analogiei, pe baza căruia se constituie tehnica „punerii în abis", poate fi urmărit, la nivel stilistic, în frecvența, neobișnuit de mare, a comparației. Pentru a caracteriza o situație, o stare de spirit sau un personaj, autorul recurge aproape invariabil la o analogie, află un termen de comparație potrivit și sugestiv. Cînd este vorba de Rogulski, analogiile sînt de obicei animaliere („lup ce-și sticlea colții și-și trimitea înainte rîsul lui carnasier", „rinocer răpănos", „mistreț bătrîn, singuratec, rătăcit de turmă"), dar întîlnim și analogii livrești sau mitologice (pentru Cecilia, bărbatul iubit e o ființă hibridă, un centaur). Autorul își caută mereu termenii de comparație în sfera biblicului, arătînd, acum ca și altădată, o predilecție pentru episodul învierii lui Lazăr din Betania. *Don Juan* începe ca un roman evenimențial, cu o scenă „tare", în genul narațiunilor senzaționale, dar foarte curînd epicul se anemiază, se reduce la cîteva convorbiri telefonice, plimbări pe stradă, întîlniri în parc, la cofetărie, la serate, la un club de șah, și chiar într-o cîrciumă. Nedorind să-și construiască romanul în direcția epicului, autorul va fi interesat mai mult de sfera conștiinței, de ceea ce se petrece în mintea personajelor, în sufletele lor. *Don Juan* e un roman de analiză. Demonul analizei îl stăpînește pe narator în primul rînd, dar nici personajele nu rămîn în afara acestei pasiuni. Cecilia, de pildă, face chiar o mărturisire în acest sens: „Oh, nici nu știi ce plăcută senzație e să te... analizez, spuse ea, mîngîind taurul pe blana sa. Să te desfac încet, cu răbdare, în piesele tale componente, ca pe un ceas." Nu numai ea, dar și celelalte

Scanned with OKEN Scanner

personaje sînt intelectuali, minți superioare, care își pun și încearcă să răspundă la întrebările privind eternele probleme ale omului. În demersul lor se sprijină pe citate din Hegel, Kant, Schopenhauer, Pascal, Nietzsche, filosofi ale căror idei le sînt familiare. Personajele se definesc așadar prin gîndirea lor, cu specificarea însă că aceasta e conformă și în legătură cu întreaga lor existență, am putea chiar spune că e „dictată" de aceasta. Precum Dostoievski într-unul din romanele sale, **N. B.** a inclus în *Don Juan* un eseu intitulat „Poemul obiectului uman", în care personajul principal, Nicolae Rogulski, se declară un adept al franciscanismului și al scriitorului rus amintit mai sus, considerat „ultimul mare barbar" și „ultimul mare ridicol". Nicolae Rogulski reprezintă, în roman, figura seducătorului, a lui Don Juan, dar e un Don Juan ciudat, deosebit de imaginea tradițională a acestui personaj. În primul rînd, înfățișarea lui contrazice imaginea clasică a seducătorului. Picioarele lui sînt disproporționat de lungi, degetele mîinilor au unghiile prost tăiate, dinții săi sînt neîngrijiți etc. îmbrăcămintea sa n-are nici ea nimic atrăgător: profesorul poartă o cămașă „oribilă, de la confecții", pantofii au tocurile cam scîlciate, pantalonii sînt întotdeauna rău călcați ș.a.m.d. De altfel, Rogulski recunoaște el însuși că nu este „un om modern", nu are adică obsesia curățeniei, a igienei, a spălatului. Dimpotrivă, lenjeria lui e întotdeauna într-o stare deplorabilă, hainele îi sînt cam mototolite și cam de prost-gust. Dar dacă, prin structura sa, Rogulski nu aparține evului modern, atunci în spiritul cărei epoci trăiește și gîndește el? Nesuportînd „ipocrizia acestui secol", profesorul se simte și se consideră „un fiu al Evului Mediu". Părerea lui e că Evul Mediu a „redescoperit natura" și că reîntoarcerea la natură este singura salvatoare pentru omul de azi. Omul veacului nostru ar trebui să redevină un adorator al soarelui, al apei și al vîntului, ca sfîntul Francisc din Assisi. Rogulski se consideră „un creator, cineva care trezește la viață" și în acest sens se compară cu un mamoș. Tonia Vasiliu, Iobi, Rusul sînt personaje cărora Rogulski izbutește să le elibereze adevărul lăuntric, cel ascuns și în mare măsură reprimat. Provenind dintr-o familie de mari avocați, deposedați de averile lor, retrasă de multă vreme sub carapacea convențiilor sociale și familiale, preferînd întotdeauna viețile perfect adaptate, Tonia Vasiliu face elogiul ipocriziei ca mijloc sigur de apărare și conservare a ființei. Ceea ce o înspăimîntă la Nicolae Rogulski este posibilitatea de-a fi tîrîtă de către acesta în vulgaritate. Pentru a-l ține la distanță, va elabora diferite strategii defensive, cum ar fi aceea de a-l încuraja pe seducător să se scufunde, pînă la uitarea de sine, în povestire și descriere sau aceea de a-i abate atenția înspre prietena ei Cecilia. Cu toate acestea, Tonia nu va putea evita metamorfoza: modul ei de a trăi și de-a înțelege viața se va schimba radical sub influența catalizatoare a lui Nicolae Rogulski. Cecilia, prietena Toniei, pare la prima vedere „o starletă de Hollywood", avea o „aparență de star de music-hall sau de vedetă T. V.". Ca și în romanul *Bunavestire*, **N. B.** lasă impresia că își caută uneori personajele în universul *kitsch*-ului. Dincolo însă de această aparență, Cecilia dă dovadă de o inteligență sclipitoare, angajîndu-se în discuții pe teme grave, cum ar fi, de pildă, raporturile dintre iezuiți și janseniști. Rolul ei în roman este acela de-a atrage atenția lui Don Juan, de a-i abate privirile astfel încît Tonia să aibă răgazul să scape de urmărirea lui. Ea ilustrează tipologia „înlocuitorului", întîlnită și altădată la **N. B.**, de pildă în *Bunavestire*. *Don Juan* nu este, desigur, un roman social. Cu toate acestea, personajele au o identitate socială, doar schițată de cele mai multe ori, dar totuși sesizabilă. Majoritatea provin din elita intelectuală a epocii comuniste, alcătuind un fel de burghezie „roșie", caracterizată printr-un vag snobism occidental și prin tendințe „liberale" la fel de vagi. Reluînd formula stilistică din *Bunavestire* și direcția tematică din *Îngerul de gips*, romanul din 1981 consolidează orientarea analitică a prozei lui **N. B.**, acordă un spațiu mai larg desfășurărilor eseistice, accentuînd intelectualismul ironic, cunoscut deja din cărțile anterioare.

EDIȚII: *Don Juan*, București, 1981.

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 3, 1982; M. Ungheanu, în „Luceafărul", nr. 10, 1982; Al. Piru, în „Contemporanul", nr. 20, 2982; I. Cristoiu, în „Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului", nr. 26, 1982; M. Sorescu, în „Ramuri", nr. 2, 1982; I. Groșan, în „Amfiteatru", nr. 3, 1982; Mihai Dinu

Scanned with OKEN Scanner

Gheorghiu, în „Viaţa Românească", nr. 7, 1982; C-tin Sorescu, în „Săptămîna", nr. 607, 1982; Val Condurache, *Fantezii critice*, 1983; I. Buduca, în „Steaua", nr. 3, 1984; C. Braga, în „Steaua", nr. 6, 1985; *Romanul românesc în interviuri*, I, antologie, sinteze bibliografice şi indice de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, 1985; Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, I, 1988; I. Pecie, *Romancierul în faţa oglinzii*, 1989; Ov. Pecican, *O utopie tangibilă. Convorbiri cu Nicolae Breban*, 1994; I. Petraş, *Literatură română contemporană*, Lecţiuni, 1994.

Gh.P.

DONNA ALBA — Roman de Gib I. Mihăescu, publicat în 1935, anul morţii scriitorului.

Majoritatea comentatorilor au văzut în Mihai Aspru, protagonistul romanului, un simplu caz de arivism social; Pompiliu Constantinescu este, de altfel, de părere că „tema romanului este ea însăşi vădit stendhaliană, tratînd un caz autohton de ridicare a unui plebeu". Pe aceleaşi coordonate ale interpretării se înscrie, ceva mai tîrziu, şi Nicolae Balotă, care vede în eroul lui **G. I. M.** „un Sorel, un Rastignac", definindu-l, în cele din urmă, ca pe un „Dinu Păturică al amorului". Nu despre arivism social se cade însă să vorbim, în cazul lui Mihai Aspru, ci, mai curînd, de un arivism „estetic"; eroul aspiră, cu alte cuvinte, nu spre o poziţie socială mai inaltă, ci spre o formă de existenţă cu o încărcătură superioară de poeticitate. Se poate chiar spune că arivismul „estetic" al protagonistului se îndreaptă adeseori într-o direcţie cu totul opusă celei pe care ar urma-o un arivism social, în sensul că, pentru Mihai Aspru, atractiv, din punct de vedere estetic pare să fie şi polul inferior al societăţii. Nu trebuie să pierdem din vedere faptul că, în adolescenţă, influenţat de lecturile lui literare (îndeosebi Mihail Sadoveanu, dar şi Maxim Gorki ori Gogol), Mihai Aspru a încercat o foarte vie admiraţie pentru lumea vagabonzilor fără căpătîi şi a hamalilor de prin porturi: „Pe urmă, pe unde n-am umblat. Am fost şi la Odessa, numai aşa, ca să dorm o noapte pe chei." Mai tîrziu, arivismul „estetic" al eroului se fixează, ce e drept, asupra clasei aristocratice, dar este cît se poate de evident faptul că sentimentul ce-l stăpîneşte întotdeauna este unul de curată admiraţie. Distanţa ce separă modul de viaţă burghez de cel aristocratic este, de fapt, distanţa dintre a concepe existenţa ca muncă şi, respectiv, a o privi ca joc. Sigur, nu toate exemplarele întîlnite de Mihai Aspru se conformează acestui canon; există, din punctul acesta de vedere, şi o aristocraţie ce se lasă asimilată de burghezie; unei astfel de categorii îi aparţine, întîi de toate, Preda Buzescu (personaj ce se coboară pînă la a o şantaja, cu sume importante de bani, pe Donna Alba), dar şi marele Georges Radu Şerban (căruia Raoul îi reproşează faptul că se preocupă mult prea mult de latura practică a existenţei: „El spune, continuă prinţul Raoul, vorbind de maestru — el spune *qu'il faut tra...* că adică am ajuns noi, aristocraţia de sînge... *n'est-ce pas...* am ajuns la acel *coin de l'histoire* cînd trebuie să ne amestecăm în vălmăşagul social, şi pentru că nu se mai poate *lutter avec l'épée*, în schimb trebuie să ne menţinem cu oricare dintre mijloacele moderne de luptă... găsesc că face prea mult exces, că-l preocupă prea mult cîştigul, pe el, care are atîta avere, cînd ar trebui să coboare acolo numai dus de amorul artei"). Cu atît mai pregnant vor ieşi în evidenţă exemplarele glorioase ale aristocraţiei, cele care stăpînesc în chip superlativ arta de a transforma existenţa în spectacol pur; este cazul, desigur, al prinţului Raoul (cel care pune, mai presus de orice pe lume, plăcerea de a mîngîia firele prelungi şi fine de păr ale unei femei), este însă cazul, mai cu seamă, al Donnei Alba (o Hedda Gabler valahă, pentru care moartea fiinţelor celor mai apropiate — Tudor Buzescu, dar şi Georges Radu Şerban — trebuie să îmbrace forma unui spectacol). Întreagă această problematică este susţinută printr-o naraţiune trepidantă, foarte abil condusă, cu numeroase răsturnări de situaţie şi cu întorsături dintre cele mai surprinzătoare; nu întîmplător, Vladimir Streinu lansează, în legătură cu acest roman, formula de „poliţism psihologic". Unii critici — între care şi G. Călinescu ori N. Manolescu — vor continua totuşi să considere că *Rusoaica* reprezintă, de fapt, capodopera scriitorului.

EDIŢII: *Donna Alba*, Bucureşti, 1935; ed. a II-a: *Opere*, IV, Bucureşti, 1980.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1937; O. Şuluţiu, *Pe margini de cărţi*, 1938; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la*

Scanned with OKEN Scanner

origini pînă în prezent, 1941; Vl. Streinu, *Pagini de critică*, I, 1968; L. Petrescu, *Realitate şi romanesc*, 1969; Ş. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1972; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română dintre cele două războaie mondiale*, I, 1972; M. Diaconescu, *Gib. I. Mihăescu*, 1973; N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, 1974; Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, 1978; Florea Ghiţă, *Gib. I. Mihăescu*, 1984.

L.P.

DOUĂ LOTURI — Nuvelă de I. L. Caragiale. Publicată în „Gazeta săteanului", XV (1898-1899), cu titlul *Două bilete pierdute* şi cu dedicaţia „Lui Gherea"; retipărită în plachetă (1901), în *Momente* şi în *Novele, povestiri*.

Biletele de loterie pierdute de Lefter Popescu şi, cu chiu cu vai, regăsite, deschid în existenţa cenuşie a micului funcţionar un lanţ de semnificaţii situate în apropierea miracolului; ele nu sînt de fapt cele căutate, ci altele, care, fatalitate, ar fi putut fi cîştigătoare inversîndu-li-se numerele. Cum Lefter nu ştie de această inversare pînă în clipa cînd se prezintă la bancă pentru a-şi „încasa" cîştigul, el parcurge toată drama unei interpretări false, supraestimînd două hîrtii fără valoare şi perseverînd în convingerea că este victima unei şarlatanii. Personajul înnebuneşte pentru că refuză să accepte că se află în eroare. Receptarea eronată a biletelor pune eroul caragialian în situaţia de a se manifesta în contrasens, viceversa, carnavalesc. Înainte de a fi devenit posesorul biletelor de loto, Lefter Popescu aproape că nu avea biografie. Programul de lucru, supravegheat de un şef autoritar, existenţa domestică, alături de o consoartă resemnată, raitele înveselitoare pe la bodegă epuizau mai tot ce ţinea de viaţa publică şi intimă a personajului. Cumpărarea biletelor este şi ea pusă la început sub un semn aleatoriu: „Dacă s-o întîmpla". Şi pentru că se întîmplă, ca şi nenorocirile, întîmplările nu vin niciodată singure. Tot din întîmplare, biletele, cărora li se acordase o importanţă scăzută — „ţi-ai găsit! eu şi noroc" — se rătăcesc exact în momentul cînd se vesteşte că ele au ieşit cîştigătoare. C. îşi începe nuvela cu o secvenţă de şoc: căutarea febrilă a lozurilor pierdute, regăsirea lor avînd semnificaţia unei mutaţii în firul destinului. Trei unităţi lexicale dinamizează textul nuvelei, punînd personajul în situaţii de culme, de pe „culmea" amărăciunii pe cea a extazei, iar de aici în văzduhul nebuniei. Prima enunţă pierderea biletelor, după ce li se dezvăluise valoarea lor imensă. Cu ea, spuneam, debutează naraţiunea: „Asta e culmea!... culmea! strigă d. Lefter, ştergîndu-şi fruntea de sudoare, pe cînd madam Popescu, consoarta sa, caută fără preget, în toate părţile... Nu e şi nu e!... Femeie, trebuie să fie în casă... Dracu n-a venit să le ia. Dar ce-au pierdut? Ce caută?" A doua unitate lexicală enunţă o stare diametral opusă, personajul, scăpat de chinul pierderii fascinantului cîştig, declamă în faţa biletelor regăsite ieşirea de sub orice tutelă şi intrarea în paradisul norocului: „Toţi zeii! toţi au murit! toţi mor! numai Norocul trăieşte şi va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca el!... Sunt aici!... aici, biletele! aici era soarele strălucitor căutat atîta timp orbeşte pe-ntunerec". Aceste unităţi lexicale fixează extremele între care evoluează personajul, una abisală, egală cu infernul, cealaltă paradisiacă, dominată de lumina soarelui strălucitor. Între polul de jos, al infernului, şi cel de sus, al paradisului, se desfăşoară jocul unei fiinţe care, înainte de a fi ajuns posesoarea unor obiecte şi de a-şi fi legat de ele destinul, îşi consumase existenţa la nivelul platitudinii confortabile. Întorsătura spre tragic a naraţiunii apare din momentul în care cele două situaţii limită sînt relevate ca nişte trăiri goale, anulate de cea de-a treia unitate lexicală, prin care luăm act de nebunia delirantă a lui Lefter. Atît amărăciunea infernală, provocată de pierderea biletelor, cît şi bucuria solară, adusă de regăsirea lor, rezultau dintr-o eroare, ele angajau personajul în ipostaze pe cît de vibrante, pe atît de inutile. Deziluzia pierderii, urmată de iluzia regăsirii celor două loturi se bulversează în faţa adevărului că, în fond, nu s-a întîmplat nici o pierdere, nici o regăsire şi, prin urmare, nici un cîştig. Biletele în jurul cărora se înalţă şi cade un destin sînt cu desăvîrşire în afara semnificaţiilor ce li se conferă, simple iluzii şi deziluzii de hîrtie. Nenorocul de a fi pierdut ceva şi şansa de a fi recuperat acel ceva aparţin exclusiv spaţiului subiectiv. Această prezenţă în absenţă duce la prăbuşirea definitivă a lui Lefter. Personajul trăieşte iluzia unei iluzii pierdute, exprimabilă în for-

Scanned with OKEN Scanner

mula: „dacă ar fi fost să fie". A treia unitate lexicală, venind să răstoarne, de astă dată definitiv, bucuria în amărăciune, sună astfel: „Viceversa! Nu se poate, domnule! peste poate! Viceversa! Asta-i şarlatanie, mă-nţelegi!" „Viceversa" este cuvîntul care închide un cerc, al iluziei normale, şi deschide un altul, al iluziei alienate. Dacă se poate admite că o experienţă de viaţă s-a terminat definitiv, este mai greu să se accepte că ea nu s-ar fi putut termina şi altfel. În prima unitate lexicală, Lefter trăia dezamăgirea pierderii, nutrit încă de o speranţă: „Trebuie să fie." Acum, după ce constată nonvaloarea biletelor, pierderea semnifică un vid existenţial, aşadar o iremediabilă pierdere de sine şi o cădere în fixaţie: de îndată ce un lucru s-a întîmplat să se petreacă într-un fel, tot atît de bine s-ar fi putut petrece invers. Raţionamentul lui Lefter, devenit manie concentrată într-un singur cuvînt — „viceversa" — este că a fi în proximitatea şansei înseamnă aproape la fel cu a te bucura de ea, dacă la mijloc nu e o şarlatanie. Acest „dacă" reia, în termenii unui destin mic-burghez, o componentă a condiţiei umane, adeseori avansîndu-se ideea că unul sau altul ar fi putut ajunge fericit... dacă. „Cîştigul" visat de Lefter nu se referă strict la un beneficiu pecuniar; la el sensul cîştigului este mai ales de ordin moral, al unui doritor să se smulgă din cercul sufocant al lumii sale şi să se înscrie în perimetrul altei lumi, mai respirabile. În acele puţine momente în care se ştie un cîştigător, demisionarul slujbaş adoptă un alt rang, semnează Eleutheriu Popescu, păşeşte „hotărît", ca un om „care a scuturat jugul nesuferitei robii". Gesturile sale devin laconice, decise, despărţindu-se de trecut cu o „bogată ironie". Bogată şi prematură, înainte ca fatalul „dacă" să fi fost într-adevăr depăşit.

EDIŢII: *Momente*, Bucureşti, 1901; *Două bilete pierdute?*, Bucureşti, 1901; *Opere complete*, Bucureşti, 1908; *Momente*, I-II, cu o prefaţă de E. Lovinescu, Bucureşti, 1928; *Opere*, I, ed. îngrijită de P. Zarifopol şi Ş. Cioculescu, Bucureşti, 1930; *Opere alese*, II, schiţă bibliografică, analize, note de Scarlat Struţeanu, Bucureşti, 1940; *Momente, schiţe, amintiri*, ed. îngrijită de Gh. Adamescu, Bucureşti, 1946; *Opere*, I-III, prefaţă de S. Iosifescu, Bucureşti, 1950; *Opere*, III, Bucureşti, 1962; *Opere*, I-IV, ed. îngrijită de Al. Rosetti, Ş. Cioculescu şi L. Călin, Bucureşti, 1959-1964; *Opere alese*, I-II, antologie şi prefaţă de M. Preda, Bucureşti, 1972; *Momente*, antologie, postfaţă şi bibliografie de A. Anghelescu, Bucureşti, 1976 (ed. II, 1984); *Nuvele, povestiri, amintiri, varia*, ed. îngrijită de Al. Rosetti, Ş. Cioculescu, L. Călin, repere istorico-literare de R. Rotaru, Bucureşti, 1981; *Nuvele, povestiri*, prefaţă şi bibliografie de Paul Cornea, Bucureşti, 1985; *Momente şi schiţe*, antologie de L. Călin, prefaţă de Cornelia Ştefănescu, Bucureşti, 1986; *Temă şi variaţiuni*, ed. şi prefaţă de I. Vartic, Cluj-Napoca, 1988; *Nuvele şi povestiri*, antologie, tabel cronologic, prefaţă şi note de Sanda Ralian, Bucureşti, 1991; *Momente*, coordonator I. Vartic, Bucureşti, 1992; *Momente*, selecţie şi studiu introd. de G. Dimisianu, Bucureşti, 1994; *Momente*, studiu introductiv de I. Vartic, Cluj-Napoca, 1997.

REFERINŢE CRITICE: P. Zarifopol, *Pentru arta literară*, I, II, 1971; Ş. Cioculescu, *Caragialiana*, 1977; I. Vartic, *Modelul şi oglinda*, 1982; V. Fanache, *Caragiale*, 1984 (ed. II, 1997).

V.F.

DROPIA — Nuvelă de Ştefan Bănulescu. Apărută în „Gazeta literară", nr. 27, 1964, şi reluată în volumul *Iarna bărbaţilor*, Bucureşti, 1965. Originile ei se află într-un reportaj cu acelaşi titlu, publicat de autor cu un an înainte, în „Gazeta literară", nr. 17, 1963. Ca scrieri premergătoare, cu rol important în geneza nuvelei, **Şt. B.** a indicat cîteva poezii care, deşi au văzut lumina tiparului de abia în 1968, în volumul *Cîntece de Cîmpie*, au fost elaborate mai devreme, putînd astfel exercita o influenţă, îndeosebi la nivelul scriiturii. Versuri întregi sau doar expresii din poeziile *Dropia, Cîntec de seară, Cîntec de dimineaţă* şi *Orz pe vatră* au pătruns în nuvelă, contaminînd cu lirismul lor exprimarea unora dintre personaje.

Naraţiunea începe cu precizări temporale. Momentul descris de autor e unul prielnic istorisirilor de tot felul. Ca şi la Sadoveanu, istorisirile au loc noaptea, mai precis înainte de răsăritul soarelui, cînd oamenii, înaintînd într-o direcţie deocamdată necunoscută, nu-şi pot vedea feţele, dar îşi pot auzi vocile. referinţele temporale se înmulţesc pe parcurs, oferind chiar posibilitatea unei situări istorice a evenimentelor. Se subînţelege că ne aflăm în unul din anii de secetă de după al doilea război mondial, cînd uscăciunea a durat din săptămîna Floriilor şi pînă toamna. S-au produs anomalii ale vremii, s-a produs un fenomen curios de interferenţe temporale, o suprapunere de anotimpuri. Proza alunecă pe

Scanned with OKEN Scanner

nesimțite în simbol, stabilind relații de analogie, corespondențe între starea vremii și starea lăuntrică a personajelor. Răbufnirea trecutului în prezent, descrisă în termeni calendaristici, e și trăsătura esențială a istorisirilor lui Miron, personajul principal, ce își rememorează anii de tinerețe. Ca și în alte nuvele, **Șt. B.** e interesat nu numai de soarta unui erou, ci și de specificul unei colectivități, o colectivitate rurală din Cîmpia Bărăganului. Ceea ce caracterizează această lume e, întîi de toate, inaderența la prezent și perpetuarea unor structuri străvechi. Satul persevereză (confirmînd parcă ideile lui Blaga) în afara istoriei, dorește să-și conserve, oricare ar fi împrejurările, spiritul său arhaic. Oamenii sînt grupați aici în clanuri, în „neamuri", cum zice Miron: neamul lui Dănilă, neamul lui Pepene, neamului lui Doroacă etc. În ajunul Anului Nou, fetele de măritat așează boabe de orz pe vatră și urmăresc direcția în care acestea sar, convinse că dintr-acolo le vor veni peținorii. E, așadar, o lume ce păstrează obiceiuri folclorice și ține de o mentalitate magică. Titlul nuvelei rămîne pînă la sfîrșit ambiguu, pretîndu-se unor explicații multiple. Pentru un personaj secundar, cum este Corbu, cuvîntul „dropie" are un sens bine precizat: el denumește niște terenuri semănate cu porumb, este adică un toponim. Pentru Victoria din neamul lui Pepene, dropia e o pasăre nobilă și înseamnă cu totul altceva: „Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu de zărit, stă la capăt de miriște, în soare. Și în soare nu te poți uita. Numai iarna pe polei o poți atinge, cînd are aripile îngreuiate și nu poate zbura și seamănă la mers cu o găină. Greu și atunci. Rar cineva să prindă clipa potrivită. De multe ori, cînd e polei nu-i dropie; și cînd e dropie nu cade polei." Pasărea descrisă astfel de Victoria e un simbol, e simbolul unei dorințe de împlinire erotică. Dropia exprimă un ideal feminin după care unii, cum este Miron, tînjesc, iar altora, spiritelor obtuze, le rămîne pentru totdeauna străin. În rîndul acestora din urmă se află Petre Uraru, soțul Victoriei, căruia femeia îi spune cu nedisimulat dispreț: „Petre, tu n-ai văzut niciodată o dropie", și într-adevăr, cînd vine vorba despre dropie, Petre fie că „stă nedeslușit", fie că vorbește „otova". Inapt pentru gîndirea simbolică, el își închipuie că „dropia" e un fel de semn, puțin deosebit de cele aflate pe răbojul său, și că prin ea se înțelege o femeie anume, din neamul lui Dănilă. Ca nuvelă erotică, *Dropia* aduce în prim plan figura unui personaj care, ajuns la vîrsta retrospectivelor, trăiește un sentiment de neîmplinire și chiar un sentiment al ratării („De două ori nu știusem pe lîngă ce trec.") în tinerețe a iubit o fată din sat, dar fiind hoinar și nepăsător, fata a fost peținită în lipsa lui de Paminode Dănilă și dusă în satul vecin. Mai tîrziu, cînd își dă seama de greșeala pe care a făcut-o, Miron vine s-o caute, dar n-o mai află între femeile din neamul lui Dănilă. Ceea ce caută el acum pare mai degrabă o himeră („Fata pe care o caută omul ăsta crezi că *este?*"). În satul vecin va întîlni însă o altă femeie, pe Victoria, soția pîndarului, împreună cu care ar forma o pereche potrivită. Nici de data aceasta iubirea lui nu se împlinește. Femeia veselă, înaltă, roșie în obraji și ageră la minte îl va părăsi pe necioplitul ei soț, fără a mai găsi vreodată bărbat pe potriva ei. Avea să moară în curînd cu regretul că „vremea a trecut străină pe lîngă [ea]". *Dropia* cuprinde așadar povestea unor oameni făcuți parcă unul pentru altul, dar care, din varii pricini, ratează întîlnirea, trăind apoi un sentiment al eșecului. Există în această nuvelă o serie de fapte ce nu intră nici în categoria simbolicului, nici în aceea a realismului, de care a fost vorba pînă acum. Sînt fapte ce țin de domeniul imaginarului și al incredibilului. Termenul cel mai potrivit pentru a le denumi este acela de „fabulos". Despre o femeie, care dispăruse de acasă în vremea secetei, se crede că o „luase un vîrtej alb, într-o zi la amiază". În sat se povestește că în timpul unei furtuni a început să plouă cu spice de secară și cu flori de soc. Întîmplarea pe care Miron o trăiește în casa pîndarului Petre Uraru depășește însă marginile fabulosului, intrînd în sfera fantasticului. Fermecat de frumusețea Victoriei, Miron rămîne peste noapte în casa ei, îmbătîndu-se cu „mirosul de pelin de sub pernă". Dimineața, cînd se trezește, în locul femeii tinere și frumoase de aseară, descoperă o bătrînă cu „părul veșted, nasul ascuțit și gura pungă". Motivul, transcris în registru fantastic, este acela din nuvela lui Caragiale, *Calul dracului*. Pe lîngă asemenea întîmplări fabuloase și fantastice, mai putem desprinde și altele, pentru care urmează să aflăm, iarăși, o noțiune

Scanned with OKEN Scanner

potrivită. Chiar la început ni se povestește cum fetele lui Arșunel, dimineața, îndată ce ies din așternut, intră în iarba mare a cîmpului, scăldîndu-se în roua adunată peste noapte. De o originalitate cu nimic mai prejos dă dovadă și Corbu, omul care gîndește în basme și se exprimă în cîntece. Glasul nu-l ajută să vorbească — numai să cînte. Înțelepciunea lui are surse paremiologice și, ca atare, ori de cîte ori e întrebat ceva, răspunde cu un „proverb": „alerg cu calul să prind ce nu apuc cu vederea"; „M-ai chemat din răsărit, și-ți răspund din asfințit" etc. Ceea ce particularizează toate aceste fapte este caracterul lor ieșit din comun, caracterul lor bizar. Le-am putea rîndui în categoria estetică a funambulescului. Sub aspect formal, se observă în primul rînd o disociere a planurilor temporale. În planul prezentului se situează drumul pe care convoiul, în frunte cu Miron și cu tovarășul său, îl face pînă *la dropie*, adică pînă la locul unde oamenii urmează să culeagă porumbul. E un drum prin întuneric; doar la sfîrșitul lui se va lumina de ziuă, va răsări soarele. În planul trecutului se află întîmplările rememorate de Miron îndeosebi, dar și de Corbu, întrucît viețile celor doi s-au intersectat într-un punct îndepărtat al biografiei lor. Între planuri există o corespondență: drumului prin întuneric, spre locul numit *la dropie*, îi corespunde un drum prin memorie spre cealaltă „dropie", întruchipare a femeii ideale. Modernitatea narațiunii, în măsura în care se poate vorbi de așa ceva, constă în multiplicarea naratorilor homodiegetici. Istorisind pe larg episodul trăit în casa Victoriei, poate cel mai frumos din nuvelă, Miron este fără îndoială naratorul principal. Povestea lui va fi preluată și dusă pînă la capăt de către Corbu. În sfîrșit, al treilea narator este chiar Victoria Uraru, cea care povestește cîteva întîmplări din tinerețea ei, izbutind să creeze o atmosferă de vrajă erotică și să-l rețină astfel în casă, fie și numai pentru o noapte, pe Miron. Specifică lui **Șt. B.**, tehnica revelațiilor amînate nu lipsește nici în *Dropia*, unde autorul întîrzie cît mai mult clarificarea lucrurilor, menținînd pînă către final o stare de mister. De la început aflăm că un convoi de săteni merge *la dropie*, dar e nevoie de mai multe pagini pentru a înțelege că e vorba, de fapt, de un loc semănat cu porumb. Timp îndelungat frazele inițiale rămîn neelucidate, enigmatice, stîrnind curiozitatea cititorului. Nuvelă celebră, una dintre cele mai reușite ale lui **Șt. B.**, *Dropia* se înscrie într-o tradiție a epicului fabulos, ilustrată de I. L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, V. Voiculescu, Mircea Eliade.

EDIȚII: *Iarna bărbaților*, București, 1965; ediția a II-a, 1966; ediția revăzută și adăugită, 1971; ediția definitivă cu o addenda cuprinzînd *Cîntece de Cîmpie*, 1979; ediția definitivă cu o addenda cuprinzînd *Cîntece de Cîmpie*, prefață și notă biobibliografică de G. Dimisianu, 1991.

REFERINȚE CRITICE: I. Negoițescu, *Scriitori moderni*, 1966; G. Dimisianu, *Prozatori de azi*, 1970; Perpessicius, *Lecturi intermitente*, 1971; I. Vlad, *Povestirea, destinul unei structuri epice*, 1972; L. Raicu, *Structuri literare*, 1973; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1974; S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; N. Balotă, *Universul prozei*, 1976; G. Dimisianu, *Nouă prozatori*, 1977; Monica Lovinescu, *Unde scurte*, 1978; I. Vartic, *Modelul și oglinda*, 1982; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, I, 1985; Alex. Ștefănescu, *Prim-plan*, 1987.

Gh.P.

DRUMEȚUL INCENDIAR — Volum de versuri de Gellu Naum. A apărut la București în 1936, ilustrat cu „3 calcuri de Victor Brauner". Poemul intitulat *Ghetele lui Gheorghe Lazăr*, a fost publicat mai întîi în revista „Meridian", caietul 9, Craiova, 1936.

Așezată sub un motto strident antipoetic, împrumutat din suprarealistul francez Benjamin Péret („Le général nous a dit/ Le doigt dans le trou du cul"), această carte de debut a lui **N.** anunță o atitudine violent nonconformistă și iconoclastă, cu apăsate accente burlești. Ele apar, în chipul cel mai subliniat, încă din poemul care dă titlul volumului. Cu un portret ce deviază ironic stereotipiile limbajului, producînd spectaculoase răsturnări („Drumețul incendiar își ascunde luminile/ ochilor în caietele cu statistici/ Ei își aranjează coafura în ceasornice/... Își lasă cîte o măsea infectată în fiecare geam/.../ El saltă în fluierele cu guște ale vardiștilor/ și pipăie chiloții străvezii ai istoriei/ creierul lui face semne ca o batistă/ și dacă nu s-ar teme de ridicol/ ar putea să fie un popă sau o cravată"), „personajul" lui **N.** sugerează radicala subversiune a convențiilor sociale și literare, insubordoanrea și independența de spirit („Inima lui e o pădure autonomă/ și el spune:/ „*Domnii ne aleg*

poemele după panglicuțe ca pe curve"// Gazetele scriu: „este/ un fioros asasin. Are/ o mustață sub nas ca o vrabie/ și poate fi recunoscut după ciorapi"), o receptivitate și o disponibilitate nelimitate („El ascultă în toate punctele cardinale/ avînd drept cornet acustic un samovar încins"). Gesticulația sfidătoare („voi ști să-mi scot ventuzele de pe creier/ să se scurgă zeama puturoasă a versului dulceag/ voi ști mamă în ceasurile de glorie/ să-mi flutur ciorapii împuțiți lîngă porțile Academiei Române") exprimă o conștiință revoltată, ce nu-și măsoară cuvintele de condamnare („singurul chior din ținut/... mi-a încredințat cel mai mare secret al gării:/ LUMEA A ÎNCEPUT SĂ PUTĂ") și îndeamnă, în consecință, la o radicală înnoire a scrisului conform „semnelor vremii": „Smulgeți penele tuturor păsărilor din Balcani/ să ne scriem cronici noi"... Acest prim poem al cărții este un eșantion definitoriu pentru iconoclasmul lui N., ce poate fi descoperit în toate paginile, fie în respingerea „dulcegăriilor" idealizante și a înaltelor pretenții de artă literară („și-n acuarelă hora țăranilor miroase a picioare frumos"; „E o înaltă școală aceasta/ să-ți scobești creierul ca pe un nas/ și din adîncuri să scoți mucii triști ai poemului"), fie în apelul direct, energic, la o poezie angajată, sensibilă la realitățile brutale ale momentului istoric: „Camarazi poeți ajunge/ destul am gîdilat pămîntul pe burtă/.../ pe pletele Pacificului curg păduchii de fier/ oamenii zic Kultur sau foame/ arzînd în focurile albastre creierul lui Heine/.../ destul am admirat în proze strașnice/ curul domnului Ford scăldat în cele mai suave ape de colonie/ destul am mirosit pudic rozele/ purtînd ghetele cu ștofă ale poeziei clasice/ cîntecele noastre de dragoste sună fals/.../ voi fi un centaur siluind arborii poemului" *(Un centaur siluind arborii poemului)*. Substratul politic al manifestului iese limpede la suprafață, chiar dacă discursul nu renunță la specificul joc burlesc și-și modelează imaginile în chipul cel mai liber, urmînd, în esență, exigențele suprarealismului: „acum dicționarele urlă TREBUIE SĂ URLE/ acum fiecare poem e un arsenal de revolte/ pădurea e o pată pe conștiința naturii/ și femeile au 14 picioare și 120 de sîni"... Asemenea versuri anunță luările de poziție violent anticonvenționale din *Medium* (1945), unde benigna eliberare de poezie făcînd poezie sau tristețea de a descoperi că nu face decît literatură erau acompaniate de afirmarea solidarității cu cei „pe totdeauna nemulțumiți" ori de „rîsul cel mai abject" în fața propriilor producții poetice. Se poate face, la acest nivel, o apropiere de *Poemul invectivă* al lui Geo Bogza (1933), însă, chiar dacă o anumită retorică negativă, parodiată, nu lipsește, limbajul e de-acum cel al suprarealismului autentic, de o mobilitate și de un insolit al asocierilor ce știe să exploateze virtuțile arbitrarului maxim, rupturile de nivel al sensului, vecinătățile grotești, efectele ambiguității ironico-sarcastice. Originalitatea acestor poeme e asigurată de marea libertate a poetului în raport cu însești convențiile viziunii suprarealiste, coborîte în registru parodic-burlesc, montate în tiparele stilistice cele mai diverse, de la cel al jurnalismului frizînd „senzaționalul", la cel sentimental sau virulent-pamfletar, de o „trivialitate" ce nu-și economisește cruditățile de limbaj, dar le subordonează, în ultimă instanță, efectului de ansamblu al înscenării caricaturale. Cum observa și Ovid S. Crohmălniceanu, „imagistica 'sublimă', chiar și cea suprarealistă, e sistematic discreditată, fiind silită să ia act de trivialitatea existenței zilnice și să-și vădească astfel rolul mistificant". Este un demers care va caracteriza întreaga operă a poetului („deschisă însă și viziunilor onirice angoasante, stărilor de „așteptare activă" a misterului, „hazardului obiectiv"), marcînd distanța critică față de propriul discurs și o conștiință mereu vie a convenției literare; îl va înscrie, într-o emblemă ironică preluată de la Jacques Vaché, „pohem"-ul — nume dat de N. textelor sale poetice — după cum *romanului* îi va substitui, din aceeași perspectivă relativizantă, „rhomanul".

EDIȚII: *Drumețul incendiar*, cu 3 calcuri de Victor Brauner, București, 1936.

REFERINȚE CRITICE: Ovid. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; M. Mincu, *Avangarda literară românească*, 1983; Eug. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; I. Pop, *Avangarda în literatura română*, 1990.

I.P.

DRUMUL ASCUNS — Roman de Hortensia Papadat-Bengescu. A fost publicat în 1932. Este cel de al treilea roman din ciclul Hallipa,

Scanned with OKEN Scanner

inițiat prin *Fecioarele despletite* („1926) și continuat cu *Concert din muzică de Bach* (1927).

Doctorul Walter, protagonistul acestui roman, este unul dintre personajele cele mai complexe ale ciclului Hallipa: în tinerețe, acesta devenise amantul bătrînei Salema Efraim, o cunoscută și foarte bogată banchereasă care, drept răsplată, îi dăruise la moarte (Salema Efraim atinsese deja șaptezeci de ani) întreaga ei avere. Ceea ce însemna, întîi de toate, faimosul palat Barodin, pe care tînărul doctor îl va transforma în „sanatoriul Walter". Profitabilă, din punct de vedere material, această relație avusese însă darul de a-l dezgusta cronic pe nefericitul amant de orice experiență a voluptății: văduva Efraim, pe lîngă faptul că era deja o femeie bătrînă (împlinise cincizeci de ani) cînd îl cunoscuse pe doctorul Walter, avea o înfățișare iremediabil respingătoare: era „grasă, cu tîmple supărător de negre, încadrînd obrajii cu trei rînduri de guși, separate de trei rînduri de smaragde, pe care părea că le poartă și noaptea, încarnate fiind acolo în dungile gîtului". La trei ani de la moartea bătrînei Salema Efraim, doctorul Walter o întîlnește pe Lenora Hallipa, care-i devenise pacientă și cu care se căsătorește; ceea ce nu înseamnă că vechea traumă începuse să se vindece, dimpotrivă, „Walter nu mai era capabil să simtă farmecul feminin; sănătos, bogat și liber, femeile erau totuși un sex desființat de o experiență necruțătoare". Căsătoria cu Walter fusese, mai degrabă, opera Lenorei: „Lenora Hallipa, în dezastrul boalei ei de nervi și al văduviei, se azvîrlise de gîtul lui Walter, fie printr-un gest instinctiv de apărare împotriva boalei și a văduviei, fie printr-un elan al temperamentului ei voluptuos (...). Gestul Lenorei îl luase prin surprindere și, probabil, într-un moment cînd armura lui era vulnerabilă. În acel moment de uitare de sine nu apucase a refuza". Construit în bună măsură după principiile unei poetici clasice, doctorul Walter este abordat, de la un anumit punct înainte, într-o manieră specific modernă; altfel spus, romanciera abandonează noțiunea clasică a „caracterului" (și doctorul Walter poate fi subsumat acestei noțiuni în măsura în care el se definește printr-o configurație morală stabilă, în măsura deci în care ne referim la firea lui prin excelență „cerebrală", străină de orice implicații emoționale), în favoarea unei noțiuni mult mai suple, de sorginte bergsoniană, aceea de „durată" (ceea ce presupune destrămarea și recompunerea la nesfîrșit a configurațiilor sufletești). Romancierа urmărește, astfel, într-un chip extrem de nuanțat și de subtil procesul de demantelare a vechiului edificiu sufletesc, sub acțiunea repetatelor șocuri emoționale, provocate de intervențiile fiicei vitrege a lui Walter, Coca-Aimée: după astfel de șocuri morale, doctorul „rămînea cu pulsația dezordonată", descumpănit și confuz. „Invazia senzației în armătura ideilor era ca o ciocnire, ca un circuit. Aimée reușise, prin neprevăzutul acelei scene, să-i dea o comoție din cele mari." Vechile tipare morale sînt dinamitate, o altă efigie tinde să prindă contur în acest joc liber al configurării: un profil de mic dezmățat; doctorul Walter începe să fie „uimit de luxul persoanei lui". Aceeași inaderență la noțiunea clasică a „caracterului" poate fi constatată și în cazul Cocăi-Aimée; aspectul ei exterior sugerează, încă de la primele apariții, încremenirea liniilor și a contururilor, specifică totuși „caracterului"; de la mama ei, Coca-Aimée moștenise aspectul fizic de păpușă de porțelan, puritatea liniilor și „ochii mari, ca de portrete litografice, albaștri ca unele faianțe". Coca-Aimée este, de regulă, o prezență extrem de liniștită și de tăcută, tocmai din grija de a nu deranja liniile: „Obicinuitele plimbări cu automobilul se făceau acum în trei, dar tot în tăcere. Vorba, gesturile, strică linia frumuseții. Buclele ei trebuiau să rămînă neclintite la o aceeași distanță a profilului". Prietenia Cocăi-Aimée cu una din surorile Persu este însă de natură tocmai să clatine din temelie această construcție, de altminteri atît de labilă, prin cultivarea unui anumit gust al perversiunii. Plimbîndu-se împreună, cele două prietene atrag pe străzi întortocheate vreun domn galant și se expun cu delectare primejdiilor ce decurgeau de aici, amînînd salvarea pînă chiar în ultimul moment. De fapt, Cora Persu — care avea înclinații lesbiene manifeste — experimenta efectele produse de „mingea perversă" aruncată de la ea „la acei bărbați și de la ei la Coca Aimée". Sub raportul discursului narativ, s-a făcut observația (de către

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Manolescu) că, în vreme ce în *Fecioarele despletite* ori în *Concert din muzică de Bach* avea loc o „alternare a analizei cu monologul interior, a comentariului de narator din afară cu exprimarea directă a conștiinței", în *Drumul ascuns* avem să surprindem „dispariția reflectorilor și a multiplicității de voci", în locul cărora s-a impus vocea unui „narator omniscient". Fenomenul este pus de exeget în legătură cu noul stadiu de evoluție a burgheziei românești, pe care îl surprinde scriitoarea în *Drumul ascuns:* „obiectul romanului îl formează constituirea în castă a burgheziei naționale, caracterul convențional al relațiilor, codificarea pe toate planurile". Or, în acest punct, „a devenit limpede că orice interioritate a încetat" și că, în consecință, singura perspectivă narativă îndreptățită este cea supra-individuală. Alături de *Concert din muzică de Bach, Drumul ascuns* rămîne un moment de culminație artistică, în cadrul ciclului Hallipa.

EDIȚII: *Drumul ascuns*, București, 1932 (alte ediții: 1957, 1963, 1966, 1967, 1972-1973); *Opere*, vol. III, 1979.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, 1937; Perpessicius, *Mențiuni critice*, IV, 1938; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1965; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, 1967; L. Petrescu, *Realitate și romanesc*, 1969; P. Constantinescu, *Scrieri*, vol. IV, 1970; Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1972; M. Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, 1972; C. Ciopraga, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1973; Anton Holban, *Opere*, vol. III, 1975; Fl. Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, 1975; Maria Luiza Cristescu, *Hortensia Papadat-Bengescu. Portret de romancier*, 1976; Viola Vancea (ed.), *Hortensia Papadat-Bengescu interpretată de...*, 1976; Viola Vancea, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1980; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, 1981; Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1984.

L.P.

DRUMUL CENUȘII — Roman de Augustin Buzura, apărut în 1988; reprezintă cel de al dolea volum (după *Refugii*, 1984) din trilogia *Zidul morții*.

Drumul cenușii este un foarte puternic roman social, axat pe tema „morții psihice", temă care străbate, de altminteri, întreaga literatură a lui **A. B.,** începînd cu romanul său din 1970, *Absenții*. Noțiunea este definită de fapt pentru prima dată de scriitor într-o tabletă din 1970 *(Între aparențe și realitate)*, republicată apoi în volumul *Bloc notes*, din 1981: „Există o moarte biologică — la modă acum, ce poate fi oferită cititorilor spectaculos, în împrejurări dramatice sau aparent dramatice — și o alta, paradoxal, mult mai frecventă, psihică — atît de evidentă la Cehov — întinsă adesea pe parcursul unei existențe în care însăși victima este obligată să-și spună sieși formula utilizată de doctorul lui Truman Capote după ce Perry și Dick rămăseseră atîrnați în streang cele douăzeci de minute regulamentare 'Declar acest om mort!' Ea se petrece încet, pe neobservate, cînd dispar elementele proprii unei existențe psihice firești, necesare, și vitala 'spontaneitate'; din exterior totul pare normal, culorile lumii înconjurătoare sînt vii, vorbele circulă, calmul rămîne atotputernic. Din interior însă...". De o definire a morții psihice ca renunțare la orice formă de împotrivire la sistem, scriitorul se apropie și mai mult într-o tabletă din 1977 *(A fi tu însuți)*, inclusă, de asemenea, în culegerea de eseuri din 1981: „Morții biologice, de exemplu, i-a adăugat încă una, mult mai periculoasă, moartea psihică, adică imposibilitatea omului de a fi el însuși, de a se manifesta conform convingerilor sale". Așadar, fără a fi propriu-zis o noutate pentru literatura lui **A. B.,** „moartea psihică" se constituie în temă centrală a ciclului *Zidul morții;* nu e mai puțin adevărat că *Drumul cenușii* lasă loc și pentru speranță, în această privință scriitorul părînd ceva mai încrezător în șansele individului de rînd de a lupta împotriva morții sale psihice, de a se ridica din genunchi și de a încerca să trăiască în picioare. Tentative care duc de regulă la un sfîrșit tragic (moartea Victoriei Oprea, accidentul suferit de ziaristul Adrian Coman), dar care nu sînt, prin aceasta, mai puțin pilduitoare. Dintre personajele cărții, cea dintîi care a înțeles să se împotrivească morții sale psihice pare să fi fost Victoria Oprea, mai cu seamă după ce l-a cunoscut pe inginerul Helgomar David. Întîlnirea cu Victoria Oprea îi insuflă ziaristului Adrian Coman hotărîrea de a se

Scanned with OKEN Scanner

smulge, la rîndul lui, din îmbrățișarea morții, de a înceta să scrie minciuni; drumul acesta va însemna, în speță, pentru el, să se apuce de un roman în care să scrie doar adevărul despre lumea în care trăiește, despre regimul comunist. Început de nenumărate ori, romanul lui Adrian Coman va fi în tot atîtea rînduri abandonat; pasul pe care și-a propus să-l facă — pasul spre verticalitate — i se pare nu o dată, și pe bună dreptate, lui Adrian Coman, tot atît de important și probabil chiar mai dificil „decît cel de la maimuță la om". Mesajul luminos al acestui roman (publicat în plină dictatură comunistă) consta tocmai în încrederea că individul poate ieși pînă la urmă biruitor în lupta cu lașitatea sau oboseala sa; fiindcă — întărit și prin prezența, atît de vie, a Ioanei Olaru (unul din personajele cele mai complexe ale literaturii lui **A. B.**) — Adrian Coman va asista la propria sa reîntoarcere la viață. Paginile romanului proiectat de Adrian Coman încep, zi de zi, noapte de noapte, să se adune în teancuri pe masa lui de lucru; lupta cu îngerul nu a fost purtată, așadar, în zadar. Dacă, sub aspectul problematicii, *Drumul cenușii* se situează în continuarea romanelor precedente ale lui **A. B.**, sub raportul formulei epice sunt de semnalat unele importante noutăți. În primele sale cărți, preferințele lui **A. B.** păreau să meargă spre un tip de narațiune mai degrabă săracă sub raport epic; sărăcia epică a celui dintîi roman de răsunet al lui **A. B.** *(Absenții)* l-a și determinat, de altminteri, pe Eugen Simion să îl includă pe scriitor într-o categorie a „prozei de analiză". Ciclul *Zidul morții* indică, după cîte se pare, o schimbare radicală de atitudine în această direcție; este vorba, întîi de toate, de faptul că, îndeosebi în *Drumul cenușii,* scriitorul manifestă un anume interes pentru construirea unei intrigi de senzație, cu urmăriri, cu accidente misterioase, cu anchete întreprinse în manieră detectivistă (Adrian Coman pornește, astfel, pe urmele dispărutului inginer Helgomar David, interogînd diverși inși, expunîndu-se la fel de fel de primejdii etc.). Preocuparea pentru formele unei literaturi de factură populară este vizibilă, pe de altă parte, și prin adoptarea unei formule a „ciclului" de romane; sînt reluate, astfel, în romanul de față, cîteva din personajele cu care făcusem cunoștință în *Refugii* (Ioana Olaru, Victoria Oprea), firele acțiunii se încîlcesc și se descîlcesc după modelul scenariilor de serial etc. Traiectoria literară a lui **A. B.** se aseamănă, din punctul acesta de vedere, cu cea a altui important romancier român contemporan, Alexandru Ivasiuc.

EDIȚII: *Drumul cenușii,* București, 1988 (ed. a II-a: 1992).

REFERINȚE CRITICE: I. Simuț, *Incursiuni în literatura actuală,* 1994.

L.P.

DRUMUL SPRE POLUL SUD — Proză scurtă de Alexandru Vlad. București, 1985. Prozele ce alcătuiesc volumul, în număr de unsprezece, au fost scrise între anii 1975-1983, majoritatea spre sfîrșitul anilor '70, perioadă de maximă fecunditate pentru autor. Cele terminate pînă în 1980 (anul în care **Al. V.** a debutat) ar fi putut intra deja în sumarul primei cărți, lucru ce nu s-a întîmplat, autorul fiind conștient că ele reprezintă o altă etapă, superioară, în evoluția scrisului său. Cu excepția nuvelei *Teofil,* tipărită doar în volum, toate celelalte proze au fost publicate mai întîi, unele doar fragmentar, între 1975-1984, în cîteva reviste literare precum „Steaua", „Vatra", „România literară", „Tribuna", „Echinox", „Amfiteatru", „Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului".

Alături de prozatorii textualiști, majoritatea de formație bucureșteană, ardeleanul **Al. V.** a avut o contribuție, deloc neînsemnată, la revirimentul prozei scurte din deceniul al nouălea. Pornind de la prozele cuprinse în volumul *Drumul spre Polul Sud* (1985), al doilea în bibliografia autorului, s-ar putea desprinde fără multă greutate o adevărată morfologie a schiței și nuvelei, în genul celor scrise de formaliștii ruși. Autorul e din tagma prozatorilor lucizi, conștienți de preexistența tiparelor compoziționale, pe care le acceptă firesc, nici măcar nu se străduiesc să le disimuleze, lăsîndu-le la vedere ca pe niște cusături cu ață albă. Prima povestire din volum, *Antract,* este o *Ich-Erzälung,* la baza căreia se află un procedeu compozițional întîlnit încă din volumul de debut: racursiul. Naratorul descrie priveliștea ce o are înaintea ochilor, așteptînd în poarta unui cimitir o fată pe care o condusese pînă aici. Descrierea se întrerupe însă în două rînduri printr-un fel de

Scanned with OKEN Scanner

paranteze care deplasează povestirea în trecut, un trecut generic, puțin determinat. Este racursiul. În plus, la aceste alunecări temporale ale povestirii, mai putem adăuga anumite sintagme ale prefigurării, cuvinte cu valoare anticipativă sugerînd evoluția viitoare a relației dintre narator și fata pe care o așteaptă. Un alt principiu compozițional, cel al simetriei, apare în povestirea *Ultragiul*, în care sînt relatate două întîmplări despărțite printr-un fel de cezură. Sunetul unei monede pe o masă încheie primul episod și tot el îl deschide pe al doilea. Întîmplările sînt diferite, dar semnificațiile lor sînt echivalente. Un rol asemănător cu cel al monedei are, în nuvela *Cenușă în buzunare*, avionul ce zboară în două rînduri pe deasupra terasei unde naratorul și pictorul Orloschi stau și beau bere. Cele două treceri ale avionului îndeplinesc o funcție compozițională, tăind proza în trei felii, în trei episoade, asemenea acului de la mașina de cusut, ce leagă și totodată delimitează bucățile de stofă. O altă tehnică de compoziție, anume compoziția în trepte sau etajată, se întîlnește în proze cum sînt *Scadența*, *Teofil* sau *Vară transilvană*. Să reținem, în concluzie, ca pe o trăsătură de rafinament epic, preocupările de ingeniozitate compozițională ale lui **Al. V.**, preocupări ce dezvăluie un prozator lucid și cu metodă. Acordînd descrierii un loc principal în construirea prozelor, el contrazice în bună măsură părerea că aceasta n-ar fi decît o *ancilla narrationis*, cum o consideră Gérard Genette. Dimpotrivă, în cîteva din prozele acestei cărți, narațiunea îndeplinește doar un rol de tranziție de la o descriere la alta, lăsînd impresia că nuvelele au o dezvoltare nu atît liniară, adică în succesiune, cît în volum. Judecarea lor dintr-un punct de vedere evenimențial ar duce, în aceste condiții, la concluzii nefavorabile, fiindcă este improprie. Caracterul static al unei schițe cum este *Antract* se explică tocmai prin faptul că ea se reduce la o descriere prelungită, întreruptă în două rînduri de scurte inserții narative. Reamintesc că naratorul stă în poarta unui cimitir, așteptînd o fată și cercetînd cu ochii priveliștea înconjurătoare. Descrierea evoluează în cerc, revenind de mai multe ori, cu deosebiri de nuanță, la cele cîteva elemente invariabile ale peisajului: cerșetorul, porumbeii, pisica și pietrarii. Demersul autorului e mai degrabă intensiv decît extensiv. Întoarcerea descrierii pe propriile ei urme nu e totuși o simplă repetare, fiindcă ea contribuie de fiecare dată cu un adaus de semnificație, îmbogățind și conferind adîncime textului. Motivele statice sînt precumpănitoare și în primele două părți ale nuvelei *Drumul spre Polul Sud*, care au un caracter analitic și descriptiv. Naratorul destăinuie înclinația sa pentru frig, ca o expresie a dorinței de singurătate, descrie apoi o petrecere cam libertină în casa unui pictor, petrecere la care nu participă și pe care o privește cu ostilitate reținută. De abia la capătul părții a doua, în ultima frază, apare un fir narativ în precizarea că naratorul nimerise întîmplător la petrecerea din casa pictorului, venind să împrumute o haină îmblănită cu care urma să plece în munți. Doar de acum înainte narațiunea devine prevalentă. Ar putea fi o noutate în proza românească de azi această tendință de-a răsturna raportul ierarhic consacrat dintre narațiune și descriere. În mod obișnuit, principiul de bază al oricărei descrieri este fidelitatea față de obiect; a descrie înseamnă, întîi de toate, a respecta ordinea reală a lumii; descrierea caută de obicei, efectul de real, este, cum am spus, fidelă sau cel puțin creează iluzia fidelității. Altfel stau însă lucrurile în nuvelele lui **Al. V.**, unde peisajele sînt rareori recognoscibile, deoarece, pentru el, descrierea înseamnă de cele mai multe ori o conversiune la imaginar. Paradoxal, de data aceasta, descrierea are o funcție de irealizare, trecînd astfel din domeniul *mimesis*-ului, al reprezentării, în cel al fantasiei. Să citim, de exemplu, descrierea avionului din povestirea *Cenușă în buzunare:* „Pe cer, pe suprafața aceea pură, își face apariția figura bizară și complicată a unui avion biplan, una din acele minuni ale tehnicii de la începutul secolului, plină de sîrme și cabluri ca un zmeu mecanic. Se mișcă cu o încetineală solemnă, cu un zgomot exagerat, și străbate cerul pe îndelete sub privirile noastre oarecum surprinse și amuzate, îl traversează ca o mașină zburătoare de tuns iarba, o cortină invizibilă și motorizată, un fermoar peste discuția noastră". Se observă că prin descriere are loc o translație a avionului din planul realității în cel al imaginarului, el devine altceva decît este, devine un obiect aproape suprarealist, altfel spus, un produs artistic. Dacă apoi, în mod

Scanned with OKEN Scanner

obișnuit, scrierea este o expresie a percepției, la **Al. V.** lucrurile sînt, și de data aceasta, ceva mai complicate. Naratorul nu percepe pur și simplu realitatea înconjurătoare, vederea lui nu alunecă pe deasupra obiectelor, ci se oprește asupra lor, stăruie, detașează succesiv diferitele aspecte ale realului, așezîndu-le între paranteze spre a le observa și studia. Cu alte cuvinte, privirea naratorului este analitică, ea descompune peisajul în componentele sale, pe care le cercetează minuțios și separat. De aceea descrierile au, de obicei, un aspect granulat, alcătuind un conglomerat de notații asociate într-un întreg prin juxtapunere. Analitismul descrierii are și el ca efect aceeași îndepărtare a povestirilor de termenul lor de referință aflat în realitatea exterioară. În cîteva proze, cum sînt *Scadență, Teofil, Vară transilvană* și mai ales *Drumul spre Polul Sud,* se luminează mai distinct figura spirituală a personajelor. Acestea sînt, în general, oameni, deziluzionați, nu însă și resemnați, din moment ce decepțiile n-au făcut decît să le ascută spiritul satiric și să le accentueze vocația de revoltați. Petra din *Scadența* hotărăște să-și recucerească libertatea și demnitatea, refuzînd să accepte convenții pe care le consideră degradante. Virulența anticarului din *Vară transilvană* este și ea expresia unor decepții și a unui dezacord din care nu lipsesc accentele sarcastice. Figura spirituală a personajelor se desenează însă mai precis și mai profund în povestirea ce încheie volumul, *Drumul spre Polul Sud.* Naratorul se consideră din tagma egoiștilor („sînt egoist") și orgolioșilor („făceam parte din tagma orgolioșilor nesimpatizați"), iubind temperaturile scăzute, datorită cărora se poate izola de semenii săi. În timpul unei expediții în Apuseni, părăsește cabana pe viscol, urcînd orbește muntele, pentru a atinge borna ce marchează vîrful cel mai înalt. Actul său e lipsit de scop, nu are o motivație în linia utilului, fiind doar un mod de a trăi periculos, o atracție a riscului. Nu-i este necunoscută nici „teribila și vanitoasa distrugere de sine", fiindcă eliberarea de lume nu poate fi desăvîrșită decît atunci cînd ești liber și față de viața însăși, cînd nici măcar ea nu te mai înlănțuiește. Naratorul e un jucător, dar unul care își joacă viața, lansîndu-se într-o aventură ce dezvăluie un spirit nietzschean, de felul celui întîlnit la scriitorii francezi ai anilor '30. Dintre prozatorii anilor '80, nu mulți stăpînesc la fel de bine ca **Al. V.** știința de a scrie o nuvelă sau o schiță, respectînd cîteva principii compoziționale sigure, transmise din trecutul îndepărtat al speciilor și impuse prin reluări succesive pînă în zilele noastre.

EDIȚII: *Drumul spre Polul Sud,* București, 1985.

REFERINȚE CRITICE: P. Dugneanu, în „Luceafărul", nr. 24, 1985; Șt. Borbely, în „Viața Românească", nr. 8, 1985; V. Podoabă, în „Familia", nr. 9, 1985; C. Regman, în „Viața Românească", nr. 9, 1985; I. Pecie, în „Ramuri", nr. 9, 1985; Val Condurache, în „Covorbiri literare", nr. 10, 1985; L. Petrescu, în „Steaua", nr. 6, 1986; Simona Popescu, în „Viața românească", nr. 3, 1989; E. Simion, *Scriitori români de azi,* IV, 1989; R. G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,* 1933; Al. Th. Ionescu, *Aventura prozei scurte în anii '80,* 1995.

Gh.P.

DUDUCA MAMUCA — Din memoriile unui studinte. Nuvelă de B. P. Hasdeu. Publicată la Iași, în „Din Moldova" („Lumina"), după cum urmează („Din Moldova", 1863, Tomul II, nr. 9; „Lumina", 1863, nr. 10, II; „Lumina", anul I (1863), trimestrul III, Tomul III; „Lumina", nr. 15, nr. 18 și 19 (1863). În urma celebrului proces intentat autorului, nuvela va fi tipărită, cu unele modificări, în „Aghiuță", 1863, nr. 15, 16, 17, 18, 19, 20 și 21, sub titlul *Micuța. Trei zile și trei nopți din viața unui student. Duduca Mamuca* a fost publicată doar de două ori în volum (Mircea Eliade, 1937 și Ion Șeulean, 1973), restul edițiilor reproducînd textul refăcut al *Micuței.*

În 1863, la doar cîțiva ani de la venirea sa în Iași, **B. P. H.** tipărește, așadar, în publicația amintită mai sus, *Duduca Mamuca.* „Romanțul", cum numește **H.** scrierea, îl impune atenției cercurilor intelectuale românești din capitala Moldovei, dar îi va aduce și un răsunător proces de presă, devenit celebru în cultura noastră. Acuzat de „nemoralitate", **H.** se apără strălucit (vezi *Apărarea redactorului...),* apelînd la argumente oferite de marile literaturi ale lumii, ca și de lucrarea „geniilor naționale". El demonstrează că pasajele incriminate de Comitetul director al școlii sînt doar rezultatul unei judecăți critice, incapabile de a recepta nuanțat opera artistică și de a înțelege corect misiunea literaturii și condiția creatorului. Deși găsit *nevinovat* de „acuzația

Scanned with OKEN Scanner

ce i s-a întins", **H.** va reveni asupra nuvelei şi o va republica în „Aghiuţă" sub un titlu schimbat: *Micuţa* şi, aşa cum arătam, cu unele modificări. Noul text, păstrînd, în mare, problematica, structura compoziţională şi caracterologia, atestă, totuşi, intervenţiile autorului. Astfel, el deplasează acţiunea în Germania, schimbă numele personajelor, elimină pasajele care ar fi putut stîrni suspiciuni falşilor moralişti, precum şi pe cele conţinînd aluzii prea străvezii la anumite persoane ori realităţi ale Iaşului contemporan. Modificările vizează şi alte aspecte: sînt eliminate unele secvenţe mai puţin integrate fluxului narativ, se renunţă la anumite expresii sau replici nepotrivite. Finalul este, în noua versiune, mai puţin sumbru, **H.** nemaiurmărind degringolada morală a personajelor, aşa cum o făcea în *Duduca Mamuca.* Aşa cum s-a precizat (Nicolae Manolescu), nuvela valorifică unele experienţe autobiografice; între tînărul **H.** din *Jurnalul intim... Şi* eroul din *Duduca Mamuca* există numeroase similitudini, precum „spiritul cuceritor", „vocaţia erotică", „replicile sarcastice", cinismul. „Devine limpede", notează criticul amintit, „că prozatorul a folosit... amintirile sale de la Noua Odesă sau de la Nikolaev ca să sugereze fie atmosfera Harkovului, fie a pretinsului orăşel nemţesc din *Micuţa."* Nuvela e „fără pereche" în literatura noastră (Paul Cornea) prin tema „insolentă şi provocatoare", ca şi prin stilul „degajat, vioi şi persiflant", încărcat de „witz-uri", şotii verbale şi calambururi. Trama nuvelei pare mai degrabă rodul unei improvizaţii, totul reducîndu-se, în ultimă analiză, la ingenioasele stratageme folosite de erou (Toderiţă în *Duduca Mamuca,* Ghiţă Tăciune în *Micuţa),* student în drept, pentru a o cuceri şi seduce pe tînăra actriţă Maria. Pe parcursul acţiunii (dacă se poate vorbi de aşa ceva) se derulează o serie de scene captivante, frizînd (unele) senzaţionalul, de capcane şi încurcături provocate de protagonist. Restul personajelor, baronul von. R., Duduca Mamuca, Tucia, Victoria etc. se grupează în jurul eroului, acţionînd, mai mult sau mai puţin, în funcţie de voinţa şi manevrele abil regizate ale acestuia. Decorul şi atmosfera în care acţionează personajele sînt categoric romantice (măşti, dueluri, răsturnări neaşteptate de situaţii, întîlniri misterioase etc.), totul subordonîndu-se dorinţei lui Toderiţă de a-şi pune în lucrare „planul artisticeşte concertat mai nainte". Inserţiile aşa-zicînd realiste nu lipsesc însă cu totul, referirile la o realitate prea binecunoscută stîrnind, cum mai observam, reacţia contemporanilor. Personajul central, Toderiţă N. N. (Ghiţă Tăciune) este un „frondeur", un pozeur şi un ingenios şi inventiv în a lega şi dezlega lucrurile, în a le subordona scopurilor sale în linie erotică. Iar unul din aceste scopuri este de a „urma plăcerii", cum însuşi mărturiseşte. Educat la „adîncele izvoare erotice ale lui Ovidie, Petronie, Properţie etc.", Toderiţă N. N. cunoştea, o mărturiseşte chiar el, „la perfecţie meteorologia amorului". Abandonat plăcerilor şi, în acelaşi timp, cinic şi ironic, sclipitor, Toderiţă îşi urmăreşte victima cu o tenacitate de-a dreptul diabolică, apelînd la „mii de viclenii" şi folosind orice moment prielnic spre a o cuceri. El pozează spre a înmuia inima actriţei, după împrejurări, în cavaler gata să se sacrifice, în îndrăgostit pătimaş ori în victimă care suferă în numele iubitei sale. Toderiţă N. N. se lasă pradă jocului imaginat chiar de el, dar în adîncurile fiinţei sale, el este cutreierat de nelinişti, frămîntat de întrebări, poate chiar un neadaptat „care mimează uşurătatea tocmai pentru a se elibera de conştiinţa împovărătoare a geniului său, de însingurare şi angoase". El păstrează tot timpul, în fapt, o distanţă morală faţă de mediile frivole prin care îi este dat să se mişte, persiflînd lumea mediocră in mijlocul căreia trăieşte, unde totul, cum spune Paul Cornea, e „trivial, mărunt, degradat". El blamează, uneori direct, alteori doar aluziv, prostia, impostura, falsa moralitate, demagogia şi patriotismul de paradă, care se mai întîlneau în mediile universitare şi intelectuale pe care le frecventa (vezi Aleşchin-Uho). Traversînd o criză morală, „obosit de a trăi", Toderiţă N. N. se sinucide „a doua zi" după ce se cununase cu o ducesă „înzestrată cu cincizeci de mii de galbeni în numărătoare". Celelalte personaje, ne spune *Epilogul,* baronul, Maria, Victoria îşi vor continua viaţa lipsită de orizont de pînă atunci, sau vor continua să lunece pe panta declinului moral. Nici „zolistă, nici realistă" (Şerban Cioculescu), scrisa probabil cu o „intenţie parodică", aceea de a lua în derîdere „clişeele romantice uzate" (Paul Cornea),

Scanned with OKEN Scanner

nuvela marchează un moment, în destule privințe semnificativ, din evoluția prozei românești. Excelența povestirii, știința dialogului, prezența umorului, utilizarea calamburului și a jocurilor ingenioase de cuvinte, imprimă nuvelei caracterul unui „superior exercițiu de dexteritate", „uimitor pentur proza noastră de la 1863" (Nicolae Manolescu). Prin această nuvelă „excepțională" pentru momentul literar pe care-l ilustrează, **B. P. H.** se dovedește a fi un veritabil precursor al prozei românești moderne. Căci și datorită ei, așa cum scria cîndva I. L. Caragiale, „ilustrul nostru academician ar ține fără-ndoială, un loc de onoare printre corifeii oricărei literaturi europene desăvîrșite; ba, poate, cu însușirile sale prodigioase, ar stăpîni acolo un loc într-un chip mult mai hotărît și mai puțin discutat, decît acela cu care-și stăpînește locul la noi".

EDIȚII: *Scrieri literare, morale și politice,* Tomul I și II, București, 1937; *Duduca Mamuca. Din memoriile unui studinte,* Ediție îngrijită, prefață, note și glosar de I. Șeulean, 1973; *Micuța. Trei zile și trei nopți din viața unui student,* în *Opere,* II, *Proză,* Ediție critică de Stancu Ilin și I. Oprișan, București, 1996; *Scrieri,* volumul II, Proză. Text îngrijit, note și comentarii de Stancu Ilin și I. Oprișan, studiu introductiv de Stancu Ilin, Chișinău, [Bucureşti], 1997.

REFERINȚE CRITICE: E. Dvoicenco, *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu,* 1936; T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* 1941; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* 1941; M. Drăgan, *B. P. Hasdeu,* 1972; N. Manolescu, în „România literară", nr. 6, 1973; M. Zaciu, *Viaticum,* 1983; P. Cornea, *B. P. Hasdeu și creația de ficțiune. Postfață* la *Scrieri literare,* București, 1989; N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* I, 1990.

I.Ș.

DUHUL PĂMÎNTULUI — Teatru românesc de Vasile Voiculescu, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1943, colecția „Scriitori români contemporani". Volumul conține piesele *Umbra* și *Fata ursului.* Titlul *Duhul pămîntului* nu este exclus să fie împrumutat tragediei în patru acte a lui Frank Wedekind, *Erdgeist (Spiritul pămîntului)* care alături de *Cutia Pandorei* formează ciclul *Lulu.* Sugestia apropierii lui **V.** de dramaturgul german poate fi preluată eventual pe linia structurii personajelor, care, în cazul lui Wedekind anunță teatrul expresionist, al interesului pentru energiile elementare, pentru ancestral și instinctualitate, în sensul unor personaje feminine (Savila la scriitorul român sau, dincolo, personajul mamei), privite ca energii destructive, misterioase și demonice. **V. V.** cultivă teatrul poetic sau mitopoetic, după opinia criticii, într-o perioadă în care formula era răspîndită în Europa (în Franța bunăoară), teatru care vehiculează alegorii și simboluri iar gradul de abstractizare a unor personaje amintește din nou de expresionism. Un teatru, așadar, ca metaforă dramatică, asemenea celui blagian, „circumscris poematicului" (Ion Apetroaie), dar în care există un nucleu epic ca o anticipare a nuvelelor. În 1930 **V.** debuta ca dramaturg cu piesa țărănească în patru acte *Fata ursului,* primită extrem de favorabil cu ocazia premierei pe scena Teatrului Național din București în stagiunea 1930/1931. Cealaltă piesă, *Umbra,* a fost reprezentată pentru prima dată la același teatru în stagiunea 1935/1936 și premiată în 1936.

În *Umbra,* piesă în 3 acte și 6 tablouri, un impiegat dintr-un birou ministerial, pe nume Ghiță Vîrzob, dar care și-a inventat numele de Jorj Iuliski, pus pe căpătuială, află din întîmplare că în satul natal, Slîmbocata, de care se rupsese definitiv cu douăzeci de ani înainte, se găsesc zăcăminte de petrol. Însoțit de prietena sa Margot, pe care o escrochează dezinvolt, descinde în sat cu intenția nemărturisită, dar fermă, de a-și răscumpăra pămînturile vîndute fratelui său și de a acapara toate terenurile din jur. Satul, „peisaj arid și sălbatic", este o lume a eresurilor avînd-o în centru pe Savila, păstrătoare a datinelor și tradițiilor strămoșești, a unei religiozități tipice mentalității arhaice. „Știe toate descîntecele", respectă „datina, obiceiurle apucate din vechime", ca o Electră modernă trăiește în ambianța morților ei, are cultul lor, executînd rituri din vechime. Savila este personajul cel mai interesant, „umbra" omniprezentă în spațiul damnat al dramei, singura care are intuiția infailibilă a intențiilor meschine ale fiului ei avid „după coptura neagră, coptura pămîntului". Delirul verbal al lui Jorj, invenția sa asociativă îl duc la stratageme dintre cele mai bizare în care eșuează de fiecare dată. Cuvintele rostite nu au acoperire în planul realității, sună la întîm-

Scanned with OKEN Scanner

plare, în fond un joc deliberat cu scopul de a-şi deposeda familia şi întregul sat de pămînturi spre a se îmbogăţi, fiind dispus să se căsătorească cu propria sa nepoată, Liza. Acestui mariaj i se opune Savila prin superstiţia îngropării umbrei în zid. Vorbele ei nu sînt luate în considerare de cei din jur, ca în cazul profeţiilor oraculare ale miticului personaj Tiresias din tragedia greacă, iar cînd sînt luate e prea tîrziu, cursul inexorabil al evenimentelor nu mai poate fi oprit. Ea pune în aplicare eresul umbrei, transformîndu-se din bunică în destin şi moarte („Nu-ţi sînt bunica, îi spune Lizei, sînt moartea. Mai bine stafie în zid, decît în patul lui unchi-tu..."), în apărătoare a legii sîngelui („Sîngele trebuie să rămînă curat, cum e datina din moşi strămoşi"). Tendinţelor capitaliste acaparatoare dramaturgul le opune legea datinei şi a sîngelui. Aflînd adevărul despre naşterea fetei care nu-i este nepoată bună, bătrîna fără să mai poată pune capăt zidirii umbrei, încît Liza este condamnată („are un beteşug tainic, e slabă de înger, moare de frică, nu de altceva..."). Şarjat de scriitor, caragialesc, Jorj Iuliski rămîne în cele din urmă un personaj neconsistent. El este important totuşi, deoarece trebuia să fie, alături de Savila, un personaj exponenţial, reprezentînd două mentalităţi şi două civilizaţii aflate în conflict, unul cinic, rapace, utilizînd un limbaj bombastic, celălalt, asemenea anticei *moira,* terifiind lumea din jur — personaj, simbol sau alegorie a destinului în înţelesul conferit de tragicii greci. Tudor Vianu, a numit primul piesa „un mister tragic", sugerînd indirect o raportare la teatrul expresionist, şi a vorbit în cazul ei de „sentimentul tragic al destinului" şi de „un fior de tragedie antică". Pornind de la tendinţa spre rit a acestui teatru, Nicolae Florescu sublinia „o atitudine fundamental şi exclusiv *ceremonială,* pe care o acceptăm, ca de obicei, doar în tragedia antică", ajungînd la concluzia pe deplin justificată că: „Dramaturgia voiculesciană e esenţialmente tragică". *Fata ursului,* marcînd debutul în dramaturgie al lui V. V., fixează totodată programul său şi cadrul preferat, universul mitic-magic, care va deveni peste aproximativ două decenii o realitate fundamentală a nuvelisticii. Într-un articol scris în preajma premierei piesei, scriitorul făcea o mărturisire cu totul revelatoare pentru modul de a înţelege relaţia mit-realitate, cu accentul pus pe magie ca mod de explicare a lumii: „Motivul inspiraţiei e o întîmplare autentică dintr-un sat de munte, unde eram medic de plasă. În piesă se răsfrînge mentalitatea primitivă, plină de poezie de altfel, şi cultura magică ce domneşte în poporul de la munte. Ca instincte şi pasiuni sînt la fel ca noi, dar ca explicare a lumii o văd magică. Pe această realitate magică e brodată piesa" (în „Rampa", 1930, nr. 79). Critica a sesizat în repetate rînduri oscilaţia între realitate şi fabulos, cu alunecarea treptată spre un realism puternic. În ambele piese este adus pe scenă satul românesc de munte cu mentalitate arhaică, cu problematica şi tipologia lui, caracterul social al pieselor, după opinia lui Mircea Tomuş, depăşind „programul lor mitologic". V. dezvoltă în maniera teatrului epic eresul popular legat de furtul fetelor de ţărani de către urşi, în decorul montan al existenţei arhaice. În noaptea nunţii cu primarul Pîrjol, „chiabur" „bătrîn şi slut", Vidra este furată de un flăcău deghizat în urs şi dusă în pădure. În noaptea care precede prinderea Vidrei, la o stînă în munte o asistenţă întreagă asculta fascinată relatarea de către una dintre slugi a evenimentelor, avînd fiecare senzaţia că li se narează un basm. Umanitatea arhaică, naturală, păstrătoare şi generatoare de mituri, este dispusă să creadă în eresuri şi poveşti şi să se identifice cu ele. Răpirea fetei ia proporţii fabuloase, idila din pădure cu ursul devine miracol. În final, prin şiretlic, primarul, „suflet negru şi acru ca agurida", împuşcă ursul vrăjit în inimă, care numai astfel, în imaginaţia populară, îşi redobîndeşte înfăţişarea omenească. Atmosfera de magie se rarefiază de pe la mijlocul actului IV pînă la distrugerea miticului în final, care cedează în profitul unui realism social şi psihologic autentic. Nu e vorba atît de o incompatibilitate între cele două domenii, cît de un deficit de scenariu dramatic, de o organizare a fabulei într-o construcţie coerentă care presupunea o definire mai pregnantă a personajelor şi o ritmică de desfăşurare mai alertă. Cel mai interesant personaj al piesei nici nu este unul dintre protagonişti, ci Orbul, care vorbeşte în „tîlcuri" şi „paremii" şi pe care lumea îl ascultă vrăjită. El dă poveţe, „vede" şi „ştie" totul; ca o voce a destinului, comunică oracular cum „adîncul pe

Scanned with OKEN Scanner

adînc cheamă" sau cum „patima preface omul în fiară adevărată", într-un cuvînt el impresionează ca o altă ipostază voiculesciană a aceluiași prooroc orb Tiresias. Critica nu a ezitat să vadă în cele două piese exerciții pregătitoare pentru povestirile lui V. de inspirație folclorică. „Teatrul de formulă mitopoetică al lui V. V. crește pe un fundal de autentică sevă folclorică, în ton cu poezia, dar mai ales cu proza sa", afirma Ion Apetroaie (p. 162), un teatru prin urmare care, dincolo de stilizarea de motive și mituri folclorice, își cucerește o ambianță poetică ce-i conferă o anume specificitate. Acest strat folcloric, după opinia lui Mircea Braga, „nu se deschide, ca în proza sa, pînă în orizontul mitului, ci se oprește în zona de interferență a basmului cu legendarul. Față de unele proze voiculesciene, dramaturgia sa ne prezintă o protostructură 'oprită', cu o dezvoltare ce nu ajunge la ultime consecințe".

EDIȚII: *Duhul pămîntului. Teatru românesc. Umbra. Fata ursului*, București, 1943, *Fata ursului* și în *Teatru*. Cluj, 1972.

REFERINȚE CRITICE: T. Vianu, în „Gîndirea", nr. 1, 1935; I. Apetroaie, *V. Voiculescu, studiu monografic*, 1975; N. Florescu, în „Manuscriptum", nr.2, 1977; Elena Zaharia-Filipaș, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, 1980; *V. Voiculescu interpretat de...* 1981; M. Braga, *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului*, 1984.

V.V.

DULAPUL ÎNDRĂGOSTIT — Volum de versuri de Emil Brumaru. Apărut la București, Editura Cartea Românească, 1980 (colecția „Hyperion"), cu o postfață de Alex. Ștefănescu și o notă bio-bibliografică. Cuprinde poeme publicate în volumul *Versuri* (1970), *Detectivul Arthur* (1970), *Julien Ospitalierul* (1974), *Cîntece naive* (1976), precum și douăzeci și două de poezii inedite, reunite sub titlul *Dulapul îndrăgostit*. Din sumarul *Versurilor* se elimină aproximativ o pătrime, iar cîteva poeme apar cu titlu schimbat *(Cîntec* devine *Cîntec naiv, Pastel creștin - Pastel, Dulapul - Dulap, Cîntec naiv - Cîntec, Cîntec de copil - Cîntec). Detectivul Arthur* este reluat integral, secvențele dedicate lui Julien Ospitalierul trecînd în sumarul volumului publicat în 1974, *Julien Ospitalierul*, reprodus în totalitate. Secțiunea intitulată *Cîntece naive* reține aproape două treimi din poemele tipărite în cartea omonimă din 1976 și adaugă cincisprezece texte noi; un număr de „cîntece naive" apar sub titlul schimbat față de cel din vol. publicat în 1976: *Scrisoare de la Humor* este modificată în *Elegie* („Primește-mă, iubito..."); *Încă o invitație la Dolhasca* devine *Invitație; Vechi bocet de adult - Bocet de adult; Poveste - Povestea unui înger; Poveste - Povestea fecioarei descurcărețe;* un poem fără titlu „Eu sînt total învins de crini" se schimbă în *Rugăciune; Scrisoarea din Dornișoara* reapare ca *Elegie* („Dac-ai vedea lumină"), iar *Balada celui de odinioară* revine sub titlul *Balada dispariției lui J. O.*

Dulapul îndrăgostit oferă o primă imagine mai cuprinzătoare asupra poeziei, foarte unitară ca viziune și stil, a lui B. Este un univers simili-paradisiac, de copilărie recuperată, al deplinei comuniuni cu obiectele și făpturile inocente, contemplate cu o candoare adamică, dublată de rafinamentul estet al adultului care *arată* că se copilărește, cu o plăcere a spectacolului construit, care o egalează pe cea a trăirii „sincere" a miracolului. Confesiunea ingenuă a poetului redevenit copil va fi preluată, de altfel, pe parcurs, de cîteva „personaje" precum Detectivul Arthur, Julien Ospitalierul ori suav-senzualele iubite Reparata, Glycera, Pirata — în monologuri și înscenări în care naturalul și culturalul se contopesc pentru a exprima, sub măști transparente, înfățișările unei sensibilități unitare. Setul de poeme preluat din volumul de debut *(Versuri*, 1970) sub titlul *Fluturii din pandișpan* trasează deja în linii sigure o lume ce stă sub semnul *exclamației* (e și titlul unei poezii) ca mod al întîmplării sărbătorești a lucrurilor („de obicei, obiecte uitate, „demodate", ieșite din uz, ori ființe din universul „minor", trăind într-o ca și permanentă stare de grație. Registrul grațiosului domină — *suavul, dulcele* (pînă și *dramele* sînt dulci!), *blîndul, neprihănitul, proaspătul, naivul* — scrisul însuși e un prilej de delicate, inocente ceremonii. Un *dolce far niente* („și ne era la toți atît de lene!") stăpînește acest spațiu solar, unde „lămpi moi se surpă cu-un suav ecou", îngeri cară miresmele cu roaba și „le răstoarnă-n nări ca să ne placă", sufletul „lunecă" prin casa cu dulapuri „sacre" și cu îngeri jucăuși prin unghere. Imaginarul se structurează de pe-acum

Scanned with OKEN Scanner

în două toposuri fundamentale: *Interiorul domestic* și *microcosmosul natural,* — locuri predilecte ale *copilăriei.* Ele circumscriu o reverie a intimității, convertind în regim diurn năzuința unei scufundări voluptuoase, leneșe și somnolente, într-o materie lipsită de asperități, cald-învăluitoare, invocată ca pentru a repara o originară frustrare. În „dulci bucătării de vară", în „magazii de rumeguș", cu „mari paianjeni care cară ață", în dulapuri cu aerul „împaturit de cel mai blînd seraf", chiar în „dulci latrine cu hîrtii murdare", în „încăperi în care așteptarea/ Se sparge-n țăndări crude ca o vază", sînt refăcute tot atîtea locuri mitice ale visării infantile. La rîndul ei, natura elementară, lumea obiectelor umile — de la pătrunjel, mărar, ceapă, la solnițe, linguri, cratițe, farfurii, vaze și catifele ori cărămida sfărîmata în ploaie printre spini — e recuperată în teritoriul reveriei și așezată în lumina înnoitoare a „amiezii" lirice. Nu lipsesc, desigur, nici motanii trîndavi și somnolenți, cerbul venit la gară ca să-și ia un „bilet de rouă", fluturii (măsurați, cînd putrezesc în cămări, cu kilogramul!) și, mai ales, îngerii — serafi și heruvimi — îmbătați și îmbătînd cu miresme. O fantezie barocă, sau mai curînd rococo, avînd în vedere ponderea grațiosului în decorul rafinat și subtila coregrafie a gesticii, e alimentată de gustul pentru artificiu al unui poet estet și livresc, ce construiește convenția miracolului cotidian și spectacolul reveriei sentimentale. Detectivul Arthur și Julien Ospitalierul, protagoniști simbolici ai cărților următoare, preiau atitudinile cele mai caracteristice ale eului liric. Cel dintîi își face un program *sui generis* din restaurarea *stării de fericire,* cultivîndu-și disponibilitatea față de miracolul ce germinează în făpturile inocente, în obiectele demodate și afirmînd un mod de a fi inactual, desuet, nepractic în planul vieții imediate, pentru a trăi, în schimb, integral în universul imaginar al poeziei. În cabrioleta sau caleașca sa, însoțit de un „flutur miop", purtîndu-și fracul boțit și jobenul sub braț, sau dorind să se ascundă de lume împreună cu iubita „în vechiul său dulap/ plin de jachete și rochii din marea sufragerie", acompaniat, la ceas de vecernie, de „tangouri atît de ticsite de molii și valsuri atît de pufoase", acest *alter ego* al poetului exprimă, de fapt, nostalgia unui timp paradisiac, asociat, prin conotațiile livrești, cu copilăria și adolescența. Regimul său cel mai definitoriu e al unei uimiri suprasolicitate, în care gratuitatea se îmbină cu o grațioasă afectare a discursului și a gesticulației, cu un exces de ceremonial „galant". Inactual, desuet, trăind „departe de lume c-o bilă in mînă" („și vag amintindu-mi de oameni — oare ei mai există?"), „auster și naiv", Julien Ospitalierul se mișcă într-un spațiu și timp înrudite, oarecum complementare celor ale bunului său prieten; el dă un nou relief componentei franciscane a acestui univers imaginar care-și conservă trăsăturile deja cunoscute ale „cîntecelor naive": „... toți l-au uitat. Însă el, surîzînd sufletește-n azur, nu disperă/ Ci-n fiecare zi, copleșit de viziuni, bate cuie în apă/ Și bea bulion vișiniu, și privește cum trec dirijabile fragede prin atmosferă/ Rugăciuni murmurînd pentru prietenul său, detectivul Arthur, lîngă sfintele straturi de ceapă..." Ca și în cazul Detectivului Arthur, este aici multă înscenare și regie, conștiință a spectacolului construit. Excepția miracolului devine regulă, reacția afectivă disproporționată în raport cu obiectul generează, iarăși, acea dilatare „retorică" a limbajului ceremonios, abundent ornamentat, care permite situarea viziunii lui **B.** sub semnul *grațiosului rococo./* Pur spectaculare și gratuite — ludice — sînt pînă și „cruzimile lui Julien Ospitalierul", ce nu ies nici ele din registrul jocului. „Gloria de asasin manierat" și de „Campion al Cruzimii" e cîștigată de personaj prin acte „de o delicatețe infinită", a căror îndeplinire e descrisă cu un aer „fanfaron" și cu o candoare jucată. Moartea lui Julien Ospitalierul, coborît în fîntîna pe care și-o săpase în mijlocul camerei, spre o ultimă, „lungă și delicioasă desfacere a mirării în Ether", are ea însăși o valoare simbolică pentru universul ludic al poeziei lui **B.**; urmînd exemplul intrării „la o altă apă" a rostitorului din *încheierea* ciclului *Isarlîk,* ori al Sfîntului Benedict dimovian, ce blagoslovea — cuvînt fiind — „rotundul gol", autosuficient, al poemului, personajul său mai carnal dispare în propria lume, identificîndu-se definitiv cu ea și certificînd astfel autotelismul unui univers definit sub semnul gratuității și euforiei jocului. Ciclul *Cîntecelor naive* îmbogățește aria jocului liric cu noi piese reprezentative. Autodefinindu-se drept „poet de duminică",

Scanned with OKEN Scanner

„naiv copil al clipei", cu cugetul „fără nici o pată", „total învins de rouă", ori „definitiv trăsnit de crini", poetul coboară altundeva „bazarul de zări și firmamente" al Vraciului arghezian în registrul minor în care sensibilitatea infantilă se poate mișca în voie. În fiecare pagină a cărții, poezia se afirmă ca ritual sărbătoresc și pur, prin care privirea uimită, deschisă spre elementaritatea lumii e mereu corectată de gustul pentru artificiu al unui poet estet și livresc, ce-și manevrează cu o particulară dexteritate fantasmele grațioase.

EDIȚII: *Versuri*, București, 1970; *Detectivul Arthur*, București, 1970; *Julien Ospitalierul*, București, 1974; *Cîntece naive*, București, 1976; *Dulapul îndrăgostit*, București, 1980.

REFERINȚE CRITICE: V. Felea, *Secțiuni*, 1974; M. Petroveanu, *Traiectorii lirice*, 1974; V. Cristea, *Domeniul criticii*, 1975; M. Mincu, *Poezie și generație*, 1975; Alex. Ștefănescu, *Preludiu*, 1977; M. Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, 1978; P. Poantă, *Radiografii*, I, 1978; Gh. Grigurcu, *Poeți români de azi*, 1979; Șt. Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, 1980; I. Negoițescu, *Alte însemnări critice*, 1980; M. D. Gheorghiu, *Reflexe condiționate*, 1983; V. Cristea, *Modestie și orgoliu*, 1984; Al. Dobrescu, *Foiletoane*, III, 1984; Eug. Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, 1985; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, 1986; Gh.Grigurcu, *Existența poeziei;* Al. Cistelecan, *Poezie și livresc*, 1987.

I.P.

DULCE CA MIEREA E GLONȚUL PATRIEI — Roman de Petru Popescu.

Armata nu i-a prea stimulat, ca subiect de inspirație, pe romancierii români postbelici. Motivele sînt multiple, temerea de a nu resuscita șabloane fiind preponderentă. I se adaugă contextul specific de după 1944, cînd armata dobîndește, pe fondul adîncirii dictaturii comuniste, o aură de imunitate semidivină. Pentru ca lucrurile să se complice și mai mult, tot în vremea respectivă se adîncește discrepanța uriașă dintre imaginea oficială, ideologizată a armiei române, de strajă neînfricată la hotarele mereu amenințate ale patriei, și imaginea ei populară, mult mai nuanțată, în care soldatul e un neobosit strîngător de recolte, vajnic constructor de canale și mitic dătător cu lopata. Aceste din urmă aspecte dictatura le trece înverșunat sub tăcere, prin consemnul că armata e o inexpugnabilă fortăreață de secrete (pe lîngă calitatea, evident secundară, de a fi o universitate a ireproșabilei educații comuniste, indispensabilă unui regim pentru care comportamentul cazon e nu numai o aspirație colectivă, ci de-a dreptul un ideal). Apariția romanului *Dulce ca mierea e glonțul patriei* a fost însoțită de frisoane specifice. Critica s-a mobilizat exemplar, înălțînd realismul romanului la nivelul unui stindard atitudinal. **P. P.** — s-a spus în subsidiar — deconstruiește un mit, deschide firesc o poartă tematică de care pînă atunci te apropiai cu sfială. Romanul — s-a afirmat cu bună știință — de-tabuizează un domeniu, umple cu sînge o arteră circulată pînă atunci doar de infuzii demagogice, clișeizate. Ne aflăm — s-a conchis pe bună dreptate (sentința fiind valabilă și azi) — în fața unui roman de forță, nemetaforic, nesimbolic, direct, excepțional scris și structurat. Cu alte cuvinte, a unuia dintre cele mai bune romane românești postbelice. *Dulce ca mierea...* relatează stagiul militar al unui absolvent de facultate, efectuat într-o cazarmă de „elevi", situată undeva la marginea accesibilă a Bucureștilor. Ca structură, romanul e, ca și experiența în sine, unul de inițiere virilă aspră, necalofilă, exacerbată. Miza o constituie selecția prin rezistență: firile slabe cedează, ființele tari rămîn — și domină. Astfel, *Dulce ca mierea...* nu contrariază prin nimic aspirația de a prezenta armata ca pe o confrerie de cavaleri ireproșabili, cu viziera ridicată, legați (și separați de restul muritorilor) prin etica aspră a solidarității endogame. Absurdul experienței cazone contemporane (umilința impusă recruților de către ofițeri, nesfîrșitele alergări cu masca pe figură, atentatul cotidian la demnitatea persoanei, alimentația cinic raționalizată etc.), trăit cu oroare înciudată de majoritatea bărbaților care au făcut la noi armata după 1965, e lăsat aici în plan secund, în favoarea unui realism mucalit, ironic, aflat totuși mai aproape de idealizare, decît de suprafața ternă a adevărului. Romanul reprezintă, de fapt, ca și construcție, asamblarea unor planuri simultane, grefate pe pretextul principal al încorporării. Liantul (și, sub aspect romanesc, partea cea mai rafinată a textului) îl constituie o poveste ratată de iubire, dospită după cel mai redutabil rețetar occidental:

Scanned with OKEN Scanner

masculul irezistibil, verde, năbădăios, viril ca un zeu şi necomplicat ca un manechin de modă, atrage ca un magnet o femeie mult mai în vîrstă decît el, vag misterioasă, decomplexată, disputată cu vigoare lăcrimoasă şi de un alt bărbat. Orgia erotică stîrneşte, în cei doi parteneri, resorturi contradictorii: ostaşul, trimis sîmbetele în permisii, croieşte în jurul său, cu suferinţe bine dozate, un cerc captiv al iubirii, în vreme ce femeia pare să-şi ofere o ultimă extază seminală înainte de a poposi în braţele unui bărbat „de care trebuie să aibă grijă". Acestui plan principal i se asociază unul de contrast, esenţial pentru uriaşul interes pe care l-a stîrnit romanul la data apariţiei sale. E vorba de subiacenta contrapunere, de-a lungul întregii cărţi, a prezentului debil, nesemnificativ, în care îşi efectuează stagiul militar protagonistul, unui trecut esenţial, eroic, autentic. Aici intră majoritatea licenţelor faţă de ideologia dominantă a timpului, pentru că există în roman o serie de personaje (unchiul protagonistului, anturajul unchiului, format din generali în retragere, demişi fără preaviz în lunile purificărilor din '47, bătrîni profesori dintr-un oraş ardelean, martori ai unor străluciri trecute şi disprefuitori faţă de „chestiile astea noi" ale materialismului dialectic şi „ştiinţific") capabile să transmită respectul faţă de ceea ce fusese „vechi" şi statornic, vorbind totodată de prezent cu o îngăduinţă expeditivă, condescendentă. La data apariţiei cărţii, aceste curajoase translaţii au fost sorbite cu nesaţ, autorului atribuindu-i-se o certă intenţie restitutivă. Lungi pasaje digresive, introduse pentru a conferi romanului şi calitatea de text de idei, au mîngîiat mii de conştiinţe, găsind cu siguranţă ecou şi în sferele rarefiate ale Puterii. Astfel — spune cu patimă cineva din anturajul unchiului (vorbind despre soarta României în cel de-al doilea război mondial) -, „nu există decît un singur vinovat! Occidentul! Toate conflictele care au început în miezul Europei au fost promovate şi întreţinute de politica imbecilă a Occidentului! Dacă Occidentul s-ar fi comportat altfel, războiul ar fi putut fi oprit..." În isteria continentală generală — perorează în continuare oratorul — exista o unică minte lucidă: „România tot trimitea emisari la Paris şi la Londra: ce faceţi, mă, acolo, v-aţi pierdut minţile? îi daţi lui Hitler Europa pe tavă? Nu lăsaţi Polonia! Nu ne lăsaţi singuri în faţa nemţilor! şi surzii ar fi înţeles! Ei, nimic." Occidentul — spune în continuare vorbitorul — e cu atît mai culpabil, cu cît datorează românilor calmul cîtorva secole de propăşire materială şi spirituală: „...de ce n-au recunoscut niciodată datoria materială şi morală pe care au avut-o faţă de noi? Ce e minciuna asta pe care n-o combate nimeni de sute de ani? Ar fi fost Occidentul ce e azi dacă turcii nu s-ar fi împotmolit aici?" Opţiunea lui Antonescu pentru Hitler devine, în consecinţă, o necesitate istorică, la care imaculata conştiinţă a neamului consimte sîngerînd: „Rămăsesem singuri. Mica înţelegere nu mai exista. Occidentul se făcea că n-aude. Ce era să facem? ... Fusesem vînduţi de Occident, ăsta e adevărul! Din cauza lor s-a schimbat toată politica externă a României, s-a dus pe gîrlă toată munca lui Titulescu, am căzut în plasa Germaniei, ne-am pomenit aliaţi cu ea peste noapte..." Un al doilea pachet digresiv îl constituie dacismul. Ajunşi într-o paşnică localitate de provincie cu prilejul unei aplicaţii de teren, recruţii dau peste un profesor local, obsedat de ideea reconsiderării figurii măreţe a lui Decebal: „Părerea mea — îşi începe acesta bovarica expunere — este că, şi azi, fondul dac e în noi cel mai puternic, după el trebuind citat imediat cel greco-bizantin, şi abia apoi cel roman. La drept vorbind, latinitatea noastră e mai mult, hm, să zicem morală, în sensul că reprezintă o convingere naţională instalată şi devenită de neînlăturat. Însă, fără să ne-o mărturisim, sîntem mult mai mult, sufleteşte, daci şi greci...Caracterele fundamentale ale românului de oricînd „Decebal le avea..." „Privilegiul său a fost şi acela de a conduce un neam predestinat exemplarităţii: "Dacia era o cheie a Europei. Aşezată în confluenţa geografiilor, populată de o seminţie dîrză, una din acele seminţii care creează insomnii imperiului limitrof, ea rodea ca un cui în zidul roman. Dacii erau un model de neatîrnare şi insolenţă, combătînd spectaculos ideea autorităţii imperiale". Aceste inserţii fac parte din substanţa romanului, nu sînt interpolate cu scepticism sau detaşare ironică. Ele au şi fost receptate, atunci, ca *mesaje*. Valoarea romanului trebuie judecată şi prin prisma demonetizării unor asemenea temerare digresiuni, receptate atunci ca bravadă, însă reduse

Scanned with OKEN Scanner

azi la conturul estompat al unui conformism viguros, promoţional, notoriu.

EDIŢII: *Dulce ca mierea e glonţul patriei*. Bucureşti, 1971.

REFERINŢE CRITICE: N. Balotă, în „România literară", nr. 12/1971; Al. Călinescu, în „Cronica", nr. 25/1971; Ov. S. Crohmălniceanu, în „Viaţa Românească", nr. 6/1971; M. Iorgulescu, în „România literară", nr. 14/1971; I. Negoiţescu, în „Familia", nr. 4/1971; M. Zaciu, în „Steaua", nr. 5/1971; v. de asemenea grupajul din „Tomis", nr. 29/1971.

St.B.

DURERI ÎNĂBUŞITE — Nuvele şi povestiri de Mihail Sadoveanu. Pentru prima dată, ele au fost tipărite astfel: *Ion Ursu*, în „Revista modernă", an. I, nr. 33/28 oct., nr. 37/11 nov. 1901; *Sluga*, în „Sămănătorul", an. III, nr. 10/7 martie 1904; *Duşmanii*, în „Voinţa naţională", an. XXI, nr. 5734/25 mai (7 iunie) 1904; *Epilogul*, în „Făt Frumos", an. I, nr. 3/15 apr. 1904; *Două vieţi*, în „Lumea", an. I, nr. I/ 1 oct. 1899; *Doi feciori*, în „Pagini literare", vol. II, nr. 19 (44/ 20 febr. 1900; *Moş Simion*, în „Pagini alese", an. II, nr. 10(13)/ 3 nov. 1902, cu titlul *În amurg; Lupul*, în „Semănătorul", nr. 30/ 16 sept., nr. 31/23 sept. 1901; *Petrea Străinul*, în „Revista idealistă", an I, tom III, nr. 7/1 (14) sept. 1903. În volum apar prima oară în *Dureri înăbuşite*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1904. Geneza povestirilor, ca şi modificările, operate în cazul tuturor retipăririlor, sînt semnalate de ediţia critică de *Opere*, vol. 2, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985.

Gîndit încă din 1903 ca o a doua apariţie editorială a tînărului autor, *Dureri înăbuşite*, ce apare în septembrie 1904 ca al treilea volum original din „anul Sadoveanu" (N. Iorga) şi primeşte în 1906, la recomandarea lui Maiorescu, Premiul Academiei (împreună cu celelalte volume de debut), reuneşte un număr de zece nuvele şi povestiri (apărute anterior în presa vremii între 1899 şi 1904) în care, fidel simpatiei sale congenitale iar nu conjuncturale pentru cei „năcăjiţi şi obijduiţi" („echivalentul sadovenian al „umiliţilor şi obidiţilor" dostoievskieni sau al „vagabonzilor" gorkieni), foarte tînărul S. îşi îndreaptă atenţia şi asupra realităţilor sociale ale vremii, deşi tot în maniera sa specifică. Astfel, în nuvela *Ion Ursu*, din pricina sărăciei, ţăranul Ion Ursu îşi părăseşte gospodăria, nevasta — pe Domnica — şi copiii şi se angajează în tîrg la fabrică. Munca epuizantă, tovărăşia cu polonezul Vicenty Hleba dar mai ales bănuiala că nevasta îl înşeală cu popa Tănase îl transformă pe Ursu într-un alcoolic. Vizita acasă de Paşti îi confirmă bănuiala şi Ursu se scufundă şi mai adînc, alături de Hleba şi de o femeie pierdută, Ana Galanta, în suferinţă şi băutură. Ajutat de doctorul Bunescu, după o boală cumplită, Ursu se hotărăşte să se întoarcă la casa, la familia şi la munca lui de ţăran, dar aici găseşte ogorul inundat şi pe preot mutat la el acasă. Deznădăjduit, cu toate speranţele zădărnicite, Ursu pleacă din sat pe drumul pe care a venit. Acuzată de zolism, naturalism, sămănătorism etc., cu carenţe evidente (disproporţia epic-descrieri, redundanţa unor scene, artificialitatea personajului Bunescu, tezismul exagerat antiorăşenesc ş.a.m.d.), nuvela trata o realitate socială a timpului (pauperizarea, proletizarea şi dezrădăcinarea ţărănimii), creiona o atmosferă specifică (fabrica, „ambianţa mizeră de tîrg, viaţa fără orizont", falsa soluţie a alcoolismului), contura credibil nişte personaje (Ion Ursu, „o durere înăbuşită în alcool" (P. Marcea), un pribeag şi un înfrînt al vieţii, „distrus de sărăcie, corupt de beţie, cîştigat de sălbăticia unui mediu uman" (S. Bratu), dar păstrînd totuşi un fond de umanitate şi luciditate, un „vinovat fără vină", prezentat în tonuri cenuşii şi amare, dar cu o profundă înţelegere, Hleba, polonezul expatriat, un Ursu mai decăzut, dar capabil încă de o prietenie sinceră etc.), încît, deşi de o valoare estetică redusă, ea „marca o cotitură în creaţia debutantului" (S. Bratu), stîrnind "interes şi comentarii aprobatoare, fiind considerată o expresie a noii direcţii (Z. Ornea). Acelaşi fond de umanitate ireductibilă îl aflăm şi în alte povestiri: în *Sluga*, argatul Năstase, cunoscut ca „om închis, dar, cînd izbucneşte /.../ mînia lui Dumnezeu", deşi bătut pe nedrept de stăpînul său, cuconaşul Ionică nu profită de un drum prin noapte pentru a se răzbuna, ci îl lasă pe boier pradă propriei imaginaţii chinuite de remuşcări; „în pofida unei anumite tendinţe sămănătoriste /.../ e una dintre cele mai expresive povestiri sadoveniene", trimiţînd la *Moş Nechifor Coţcariul* al lui Creangă sau la *Stăpîn şi slugă* al lui Tolstoi. În *Duşmanii*, Gheorghe-a-Ancuţei îşi prinde nevasta cu

Scanned with OKEN Scanner

prietenul său Costache Tudor, pe care-l bate cumplit; simțind că Tudor vrea să se răzbune, cînd e atacat în noaptea de Paști e gata să-l omoare, dar sunetul clopotelor de înviere îi împacă pe cei doi. Dacă „ivirea unei simțiri de frică față de o răzbunare așteptată, care nu se îndeplinește, ci piere ca o negură mocnită" (N. Iorga) o apropie de caragialiana *O făclie de Paște*, tratarea e tipic sadoveniană: "Conflictul aparține unui mediu care își mai are legile strămoșești , iar "Dușmanii nu pot să nu asculte și să nu se supună acelui glas îndătinat al unei nopți unice pe an, pentru că, în fond, sînt fiii aceloraşi obiceiuri și credințe" (S. Bratu, C. Mitru). Povestire "în spiritul umanitarismului cultivat de școala „Contemporanului" (S. Bratu), „*Epilogul* e „marmeladoviana" istorie a unui tată, condamnat de o boală de plămîni și beției, și a ficei sale, Adela, care se va vinde de foame și disperare. În *Două vieți*, o altă „durere înăbușită" își cere dreptul la existență: un bătrîn, exclus din iubirea conjugală — pe care n-o acceptă — a fiicei sale, își convertește ura pricinuită de tinerii soți și de nepotelul nedorit în grija față de acesta din urmă după moartea părinților. În *Doi feciori* „transpare ceva din drama pe care a cunoscut-o scriitorul în familia sa": cuconul Gheorghieș e „necontenit stors de bani de un fiu legal", Ionel, susținut cu înverșunare de mama sa, „în vreme ce cu melancolie contemplă pe un alt fiu tăinuit, argat pe moșie, care nu știe al cui e și nu cere nimic" (G. Călinescu), renunțînd în final să-i dezvăluie originea. Rememorîndu-și în pragul morții viața, tristă și întunecată după ce nevasta sa, Ilinca, a fugit cu altul, moș Simion nu poate uita acest singur chip luminos din trecut; cei doi bătrîni se mai întîlnesc o dată, „pentru a schimba două vorbe și a merge apoi spre moarte pe drumuri deosebite" — iată „admirabila povestire *Moș Simion*" (N. Iorga), imagine a pustietății unei vieți pictate în tonuri stinse, melancolice, de un penel inconfundabil. „Una din puținele scrieri expresioniste ale lui S., chiar dacă· nota de humor grotesc a chefliului Costache Cîrlan îi estompează dramatismul" este *Lupul*, în care e înfățișată „vînătoarea unui lup, de care parcă ți-e milă, căci prea sar mulți să-l omoare pentru că trăiește viața speței sale" (N. Iorga). În *Ruini*, moș Irimia Popovici se ceartă mereu cu baba Mărioara, împăcîndu-se apoi la o sticlă cu rachiu, iar plăpîndul și necăjitul moș Gheorghe Șoric e țap ispășitor pentru amîndouă, pînă cînd acesta pe nesimțite moare și echilibrul cuplului e iremediabil compromis: într-o zi Mărioara fuge cu vagmistrul Alexa, iar Irimia, tot mai lipsit de puteri, caută să-și aline sufletul cu flautul din tinerețe; des comentată în epocă, nuvela rămîne azi printr-un portret izbutit — Șoric și mai ales prin atmosfera generală de tristețe și descompunere, prin decorul în ruinare pe care se proiectează existența „ruinelor" umane, zugrăvite de un maestru al nuanțelor melancoliei. „Nuvela *Petrea Străinul* e soră bună cu *Ion Ursu* — și ca personaj și ca tematică și ca destin literar și istoriografic": preotul Miron salvează de la moarte un pribeag fără trecut, pe Petrea, și-l aduce acasă. Acesta iubise cîndva o fată, dar după încheierea armatei a cunoscut la oraș cumplita patimă a beției și a jocului de noroc, chiar a ucis și a petrecut zeci de ani în teribila ocnă de sare. Acum în preoteasa Irina el își descoperă iubirea de odinioară și e gata să vorbească sau chiar să ucidă din nou pentru ea, dar suferința și taina rămîn înăbușite, nerostite, căci totul ar fi zadarnic. Mai pronunțat poporanistă (orașul ca mediu de pierzanie), piesă în dosarul capitalismului în anii '50, nuvela se salvează prin figura lui Petrea (tăcerile lui fiind practic personajul principal) și prin zguduitoarea imagine a ocnei, dar pierde prin explicitarea dramei tocmai misterul care dădea farmec bucății oarecum asemănătoare, *Într-un sat, odată*, din volumul de *Povestiri* al aceluiași an. În ciuda valorii artistice relativ modeste, volumul stîrnește de la apariție un puternic interes (interes resuscitat, în principal, tot din considerente ideologice, în deceniul șase) și îi „va marca în bună măsură destinul literar", iar titlul „a rămas în conștiința cititorilor ca un titlu simbol, emblematic pentru întreaga creație sadoveniană, atrăgîndu-i autorului măgulitoarea antonomază de 'cîntăreț al durerilor înăbușite'". Deși „poate cea mai slabă" dintre operele de debut sadoveniene, ea era totuși „foarte onorabilă în producția generală a vremii" (G. Călinescu) și dacă cititorul modern remarcă anumite stridențe (tezismul uneori prea transparent, supralicitarea viziunii sumbre, cu „oameni îndobitociți de suferință și

Scanned with OKEN Scanner

băutură" (Călinescu), o monotonie a subiectelor — tributare preocupărilor epocii, dar și obsesiilor auctoriale, — epica uneori insuficientă în ansamblul povestirii etc.), autenticul S. e deja prezent aici, salvînd prin forța transfiguratoare a viziunii ceea ce la alții rămîne iremediabil datat. Astfel, volumul nu deschide doar capitolul literaturii de inspirație citadină al operei sadoveniene, dar și prefigurează tipuri antropologice specifice (bătrînii, sufletele obidite și enigmatice, oameni ai tainei, purtînd în ei Povestea -căci „în lumea dezvăluită la 1904, fiecare om începe să devină o *tăcere plină*, o povestire virtuală, care așteaptă de mult, sedimentată în inimă și în amintire", iar „Momentul cînd *omul care tace* e împins de *ceva* să-și spuie taina devine momentul-cheie al lumii sadoveniene" (S. Bratu), mecanisme psihologice caracteristice (evoluția monocordă ce culminează exploziv, pentru a-și relua apoi desfășurarea lentă) și într-o mai mare măsură decît celelalte volume din 1904 — acea inconfundabilă atmosferă de amărăciune și melancolie proprie nu doar omului, ci și naturii, melancolia unor vîrste foarte bătrîne și înțelepte, adică toate acele elemente care se vor împlini abia în operele următoare, dar care sînt deja prezente în acest volum auroral. Dincolo de toate acestea însă, ca și în cazul *Oamenilor sărmani* ai lui Dostoievski, această scriere de tinerețe este mai mult decît o simplă treaptă în „calea către sine a lui M. S." (Al. Paleologu) și anume o operă de sine stătătoare care, departe de a fi o capodoperă — capodoperele aveau să vină mai tîrziu — poate încă procura cititorului contemporan, mai exigent, suficiente satisfacții care să-i recompenseze lectura.

EDIȚII: *Dureri înăbușite*, București, 1904 (ed. a II-a, 1908; ed. a III-a, 1921; ed. a IV-a, 1925); defalcat în două, volumul apare în *Opere 1904-1917*, vol. II, București, 1940 (*Ion Ursu, Petrea Străinul*) și *Opere 1904-1917*, vol. III, București, 1943 (celelalte povestiri); complet și cu același titlu e retipărit în *Opere*. Note de Profira Sadoveanu, vol. I, București, 1954; *1904- Anul Sadoveanu*. Note. Comentarii. Variante, vol. III, București, 1974; *Opere*, vol. 2, Ediție critică de Cornel Simionescu. Note și comentarii de Cornel Simionescu și Fănuș Băileșteanu; *Șoimii. Dureri înăbușite. Crîșma lui Moș Precu*, București, 1985.

REFERINȚE CRITICE: N. Iorga, S. Pușcariu, M. G. Holban, G. Bogdan-Duică (cronici reluate în ediția critică de *Opere*, vol. 2, 1985; H. Sanielevici (cf. ed. critică); G. Ibrăileanu (ed. critică); E. Lovinescu, *Pași pe nisip*, I, 1906 (texte reluate în E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. I, 1969); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941; T. Vianu, *Opere*, vol. III, 1973; S. Bratu, *Mihail Sadoveanu. Corespondența debutului. 1898-1904*, ediție îngrijită, note și studiu introductiv de S. Bratu și C. Mitru, 1977; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, 1981; I. Vlad, *„Cărțile" lui Mihail Sadoveanu*,

L.D.R.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE OPERE ANALIZATE

A

Absenții (Augustin Buzura, n.1938), 9-10
Aci sosi pe vremuri (Ion Pillat, 1891-1945), 10-12
Acte originale/ Copii legalizate (Gheorghe Crăciun, n.1950), 12-14
Act venețian (Camil Petrescu, 1894-1957), 14-16
Adela (Garabet Ibrăileanu, 1871-1936), 16-19
Adio, Europa! (Ion D. Sîrbu, 1919-1989), 19-21
Alexandru Lăpușneanul (Constantin Negruzzi, 1808-1868), 21-23
Alfabet poetic (Ștefan Augustin Doinaș, n.1922), 23-25
Al doilea mesager (Bujor Nedelcovici, n.1936), 25-27
Alegere de stareță (Damian Stănoiu, 1893-1956), 27-29
Amendament la instinctul proprietății (Mircea Nedelciu, n.1950), 29-31
Amintiri (Alecu Russo, 1819-1859), 31-33
Amintiri din copilărie (Ion Creangă, 1839-1889), 33-36,
Amoriul din prieteșug (Costache Conachi, 1778-1849), 36-37
Am plecat din sat (Ion Vlasiu, 1908-1997), 37-38
Anatolida (Ion Heliade Rădulescu, 1802-1872), 38-40
Angajare de clovn (Matei Vișniec, n.1956), 40-42
Anna (Duiliu Zamfirescu, 1858—1922), 42-43
Apa (Alexandru Ivasiuc, 1933-1977), 43-44
Apa de apoi (Ion Caraion, 1923-1986), 44-46
Ape adînci (Hortensia Papadat-Bengescu, 1876-1955) 46-48
Apus de Soare (Barbu Ștefănescu Delavrancea, 1858-1918), 48-50
Aranca, știma lacurilor (Cezar Petrescu, 1892-1961), 50-51
Ardere de tot (Ileana Mălăncioiu, n.1940), 51-52
Areal (Șerban Foarță, n.1942), 52-54
Arhanghelii (Ion Agârbiceanu, 1882-1963), 54-57
Arlechini la marginea cîmpului (Nichita Danilov, n.1952), 57-58
Arma secretă (Eugen Jebeleanu, 1911-1991), 58-60
Atelierele (Mariana Marin, n.1956), 60-62
Athanor (Gellu Naum, n.1915), 62-64
A treia țeapă (Marin Sorescu, 1936—1996), 64-65
Aur sterp (Alexandru Philippide, 1900-1979), 65-67
Aurul negru (Cezar Petrescu, 1892-1961), 67-70
[Avatarii faraonului Tlà] (Mihai Eminescu, 1850-1889), 70-72
Aventurile lui Proteu (Ștefan Augustin Doinaș, n.1922), 72-74
Aventuri lirice (Geo Dumitrescu, n.1920), 74-75
Avizuha (Eusebiu Camilar, 1910-1965), 75-76
Avram Iancu (Lucian Blaga, 1895-1961), 76-77

B

Balada spînzuratului (Adrian Maniu, 1891-1968), 78-79
Balade și idile (George Coșbuc, 1866-1918), 79-81
Balade vesele și triste (George Topîrceanu, 1886-1937), 81-82
Balaurul (Hortensia Papadat-Bengescu, 1876-1955), 83-85
Baltagul (Mihail Sadoveanu, 1880-1961), 85-87
Bată-te Dumnezeu! (Ion Heliade Rădulescu, 1802-1872), 87-88
Bate și ți se va deschide (Mihai Sin, n.1942), 88-89

Scanned with OKEN Scanner

Bătrînețile unui băiat cuminte (Traian T. Coşovei, n.1954), 89-91
Biblioteca din Alexandria (Petre Sălcudeanu, n.1930), 92-94
Bietul Ioanide (G. Călinescu, 1899-1965), 94-95
Biserica neagră (A. E. Baconsky, 1925-1977), 95-98
Blănurile oceanelor (Virgil Teodorescu, 1909-1986), 98-100
Blindajul final (Angela Marinescu, n.1941), 100-101
Budila Express (Alexandru Muşina, n.1954), 101-102
Budulea Taichii (Ioan Slavici, 1848-1925), 102-104
Bujoreştii (Caton Theodorian, 1871-1939), 104-105
Bunavestire (Nicolae Breban, n.1934), 105-108

C

Cadavre în vid (A. E. Baconsky, 1925-1977), 109-110
Caietul verde (Ion Pillat, 1891-1945), 110-112
Calea Văcăreşti (Isac Peltz, 1899-1980), 112-113
Calea Victoriei (Cezar Petrescu, 1892-1961), 113-116
Caleidoscopul lui A. Mirea (Dimitrie Anghel, 1872-1914 şi Ştefan Octavian Iosif, 1875-1913), 116-118
Capul de rățoi (George Ciprian, 1883-1968), 118-119
Capul de zimbru (Vasile Voiculescu, 1884-1963), 119-121
Caracteruri (Barbu Paris Mumuleanu, 1794-1837), 121-122
Caravana cinematografică (Ioan Groşan, n.1954), 122-125
Cartea cu jucării (Tudor Arghezi, 1880-1967), 125-127
Cartea de iarnă (Ion Mureşan, n.1955), 127-129
Cartea în care e descrisă călătoria prin ținutul Siberiei, de la orașul Tobolsk pînă la hotarul împărăției Kitaiei (Nicolae Milescu, 1636-1708), 129-131
Cartea milionarului (Ştefan Bănulescu, n.1929), 131-134
Cartea nunții (G. Călinescu, 1899-1965), 134-137
Cartea Oltului (Geo Bogza, 1908-1993), 137-139
Carte de vise (Leonid Dimov, 1926-1987), 139-141
Carte singură (Sorin Mărculescu, n.1936), 141-143
Carusel (Maria Banuş, n.1914), 143-145
Casa cu no. 10 (Alexandru Macedonski, 1854-1920), 145-146
Catastrofa (Liviu Rebreanu, 1885-1944), 146-148
Căderea în lume (Constantin Ţoiu, n.1923), 148-150
Călătorie în Africa (Vasile Alecsandri, 1819-1890), 150-153
Călătorii la Ierusalim în sărbătorile Paștelui și în Egipt (Dimitrie Bolintineanu, 1825?-1872), 153-154
Călcîiul vulnerabil (Ana Blandiana, n.1942), 154-155
Cearta cu haosul (Nina Cassian, n.1924), 155-157
Ce aude Unicornul (Lucian Blaga, 1895-1961), 157-159
Cele patru anotimpuri (Ana Blandiana, n.1942), 159-161
Cel mai iubit dintre pămînteni (Marin Preda, 1922-1980), 161-164
Cetiți-le noaptea (Ion Minulescu, 1881-1944), 164-166
Cezara (Mihai Eminescu, 1850-1889), 166-168
Cheia închisă (Constanța Buzea, n.1941), 168-169
Chinuiții nemuririi (Victor Papilian, 1888-1956), 169-170
Chira Chiralina (Panait Istrati, 1884-1935), 170-173

Scanned with OKEN Scanner

Chirița în Iași/ Chirița în provincie (Vasile Alecsandri, 1819-1890), 173-175
Cimitirul Buna-Vestire (Tudor Arghezi, 1880-1967), 175-176
Cimitirul din stele (Ion Caraion, 1923-1986), 177-179
Ciocoii vechi și noi (Nicolae Filimon, 1819-1865), 179-182
Cireșarii (Constantin Chiriță, 1925-1991), 182-183
Citadela sfărîmată (Horia Lovinescu, 1917-1983), 183-185
Ciuleandra (Liviu Rebreanu, 1885-1944), 185-187
Ciuta (Victor Ioan Popa, 1895-1946),187-189
Cînd vioarele tăcură (Ștefan Petică, 1877-1904), 189-190
Cîntarea munților (Magda Isanos, 1916-1944), 190-193
Cîntarea României (Alecu Russo, 1819-1859), 193-195
Cîntare omului (Tudor Arghezi, 1880-1967), 195-197
Cîntece de dragoste (Adrian Maniu, 1891-1968), 197-199
Cîntece de pierzanie (Mihai Beniuc, 1907-1988), 199-201
Cîntecul focului (Lucian Blaga, 1895-1961), 201-202
Cîntice țigănești (Miron Radu Paraschivescu, 1911-1971), 202-205
Clopotul scufundat (Livius Ciocârlie, n.1935), 205-207
Coconu Drăgan (Ion Heliade Rădulescu, 1802-1872), 207
Cocostîrcul albastru (Mihail Sadoveanu, 1880-1961), 207-209
Colecție din poeziile d-lui marelui logofăt I. Văcărescu (IancuVăcărescu, 1792-1863), 209-211
Colecțiune de poesii vechi (Alexandru I. Odobescu, 1834-1895), 211-213
(Ianache Văcărescu, 1740?-1797),
(Alecu Văcărescu, 1762?-1800),
(Nicolae Văcărescu, 1784?-1827),
Comedia literaturii (Petru Romoșan, n.1957), 213-214
Comedia zorilor (Mircea Ștefănescu, 1898-1983), 214-215
Comedii în fond (George Bacovia, 1881-1957), 216-219
Concert din muzică de Bach (Hortensia Papadat-Bengescu, 1876-1955), 219-220
Conrad (Dimitrie Bolintineanu, 1825?-1872), 220-222
Contemplații (Gheorghe Grigurcu, n.1936), 222-223
Conu Leonida față cu reacțiunea (Ioan Luca Caragiale, 1850-1912), 223-226
Copii de pe natură (Iacob Negruzzi, 1842-1932), 226-228
Copilăria unui netrebnic (Ioan Călugăru, 1902-1956), 228-230
Copil schimbat (Pavel Dan, 1907-1937), 230-231
Corabia lui Sebastian (A. E. Baconsky, 1925-1977), 231-232
Corăbii cu cenușă (Lucian Blaga, 1895-1961), 232-234
Corn de vînătoare (Alexandru Ivasiuc, 1933-1977), 234-235
Craii de Curtea-Veche (Mateiu Caragiale, 1885-1936), 235-239
Creanga de aur (Mihail Sadoveanu, 1880-1961), 239-240
Crîșma lui Moș Precu și alte povestiri (Mihail Sadoveanu, 1880-1961), 241-242
Cronică de familie (Petru Dumitriu, n.1924), 242-245
Cruciada copiilor (Lucian Blaga, 1895-1961), 245-247
Cu cărțile pe iarbă (Costache Olăreanu, n.1929), 247-249
Culegere de proverburi sau Povestea vorbii (Anton Pann, 1796?-1854), 249-251
Cunoaștere de noapte (Alexandru Ivasiuc, 1933-1977), 251-253
Cuvinte potrivite (Tudor Arghezi, 1880-1967), 253-256
Cu voi... (George Bacovia, 1881-1957), 256-259

Scanned with OKEN Scanner

D

D-ale carnavalului (Ioan Luca Caragiale, 1850-1912), 260-262
Dan (Alexandru Vlahuță, 1858-1919), 262-264
Dan, căpitan de plai (Vasile Alecsandri, 1819-1890), 264-265
Dansul cu cartea (Florin Mugur, 1934-1991), 265-267
Danton (Camil Petrescu, 1894-1957), 267-270
Decorul speranței (Victor Felea, 1923-1993), 270-272
De două mii de ani (Mihail Sebastian, 1907-1945), 272-274
Degetul de gheață (Nicolae Prelipceanu, n.1942), 274-276
De la noi, la Cladova (Gala Galaction, 1879-1961), 276-279
De la țară (Ion Agârbiceanu, 1882-1963), 279-281
Delirul (Marin Preda, 1922-1980), 281-284
Democrația naturii (Mircea Dinescu, n.1950), 284-285
Demonul (Ioanid Romanescu, n.1937-1996), 285-287
Desculț (Zaharia Stancu, 1902-1974), 287-289
Despot Vodă (Vasile Alecsandri, 1819-1890), 289-291
Desprinderea de țărm (Ilie Constantin, n.1939), 291-293
Deșteptarea României (Vasile Alecsandri, 1819-1890), 293-294
Dialog la mal (Cezar Baltag, 1937-1997), 294-296
Didahii (Antim Ivireanul, ?-1716), 296-298
Dimineață pierdută (Gabriela Adameșteanu, n.1942), 298-300
Din calidor. O copilărie basarabeană (Paul Goma, n.1935), 300-302
Din lumea celor care nu cuvîntă (Emil Gîrleanu, 1878-1914), 302-303
Dinu Milian (Constantin Mille, 1861-1927), 303-305
Divanul persian (Mihail Sadoveanu, 1880-1961), 305-308
Doamna Chiajna (Alexandru I. Odobescu, 1834-1895), 308-310
Doine și lăcrimioare (Vasile Alecsandri, 1819-1890), 310-313
Doine și strigături (Ioan Urban Jarnik, 1848-1923 și Andrei Bîrseanu, 1858-1922), 313-314
Domnișoara Christina (Mircea Eliade, 1907-1986), 314-316
Domnișoara Hus (Ion Barbu, 1895-1961), 316-318
Domnișoara Nastasia (G. M. Zamfirescu, 1898-1939), 319-321
Domnul Sarsailă autorul (Ion Heliade Rădulescu, 1802-1872), 321-322
Don Juan (Nicolae Breban, n.1934), 322-324
Donna Alba (Gib I. Mihăescu, 1894-1935), 324-325
Două loturi (Ioan Luca Caragiale, 1850-1912), 325-326
Dropia (Ștefan Bănulescu, n.1929), 326-328
Drumețul incendiar (Gellu Naum, n.1915), 328-329
Drumul ascuns (Hortensia Papadat-Bengescu, 1876-1955), 329-331
Drumul cenușii (Augustin Buzura, n.1938), 331-332
Drumul spre Polul Sud (Alexandru Vlad, 1950), 332-334
Duduca Mamuca (Bogdan Petriceicu Hasdeu, 1838-1907), 334-336
Duhul pământului (Vasile Voiculescu, 1884-1963), 336-338
Dulapul îndrăgostit (Emil Brumaru, n.1939), 338-340
Dulce ca mierea e glonțul patriei (Petru Popescu, n.1944), 340-342
Dureri înăbușite (Mihail Sadoveanu, 1880-1961), 342-344

Scanned with OKEN Scanner

LISTA ARTICOLELOR PE AUTORI

GEORGETA ANTONESCU
- Adio, Europa!
- Alexandru Lăpușneanul
- Bată-te Dumnezeu!/ Coconița Drăgana
- Chirița în Iași/ Chirița în provincie
- Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănîncă
- Cînd vioarele tăcură
- Coconu Drăgan
- Colecție din poeziile d-lui marelui logofăt I. Văcărescu
- Deșteptarea României
- Doine și lăcrimioare
- Domnul Sarsailă autorul

LEON BACONSKY
- Adela
- Cartea nunții
- Cel mai iubit dintre pămînteni
- De la țară

ȘTEFAN BORBELY
- Acte originale/ Copii legalizate
- Alfabet poetic
- Aur sterp
- Aventurile lui Proteu
- Blindajul final
- Cartea Oltului
- Cireșarii
- Cîntece de pierzanie
- Clopotul scufundat
- Cuvinte potrivite
- Dulce ca mierea e glonțul patriei

IOANA BOT
- Ardere de tot
- Arlechini la marginea cîmpului
- Arma secretă
- A treia țeapă
- Aventuri lirice
- Balade și idile
- Bătrînețile unui băiat cuminte
- Cartea cu jucării
- Carusel
- Cearta cu haosul
- Cezara
- Cheia închisă

NICOLAE BOT
- Budulea Taichii
- Dan, căpitan de plai

CORIN BRAGA
- Biserica neagră
- Calea Victoriei
- Cartea milionarului
- Cele patru anotimpuri
- Cronică de familie
- Cu cărțile pe iarbă

CORNEL CĂPUȘAN
- Am plecat din sat
- Avizuha
- Cadavre în vid
- Calea Văcărești
- Călătorii la Ierusalim în sărbătorile Paștelui și în Egipt
- Chinuiții nemuririi
- Cîntecul focului
- Corăbii cu cenușă
- Creanga de aur

SANDA CORDOȘ
- Absenții
- Al doilea mesager
- Amendament la instinctul proprietății

Scanned with OKEN Scanner

Bate și ți se va deschide
Biblioteca din Alexandria
Căderea în lume
Cimitirul Buna-Vestire
De două mii de ani
Dimineață pierdută
Din calidor

DOINA CURTICĂPEANU
Amintiri din copilărie
Cartea în care e descrisă călătoria prin ținutul Siberiei, de la orașul Tobolsk...
Călătorie în Africa
Cocostîrcul albastru
Doamna Chiajna
Domnișoara Nastasia

SERGIU PAVEL DAN
Aranca, știma lacurilor
Cetiți-le noaptea
Crîșma lui Moș Precu
Domnișoara Christina

VASILE FANACHE
Aci sosi pe vremuri
Conu Leonida față cu reacțiunea
Două loturi

LIVIA GRĂMADĂ
Colecțiune de poesii vechi

SARA IERCOȘAN
Apus de Soare
Cîntarea României
Copii de pe natură
Dan
Despot Vodă

MIRCEA MUTHU
Capul de zimbru
Ce aude Unicornul
Cîntice țigănești
Domnișoara Hus

LAURA PAVEL
Angajare de clovn
Carte singură
Danton

GHEORGHE PERIAN
Arhanghelii
Balade vesele și triste
Budila Express
Bunavestire
Caleidoscopul lui A. Mirea
Caravana cinematografică
Cartea de iarnă
Comedii în fond
Cu voi...
Don Juan
Dropia
Drumul spre Polul Sud

IOANA EM. PETRESCU
Anatolida
Avatarii faraonului Tlà
Casa cu no. 10
Ciuleandra
Conrad

LIVIU PETRESCU
Anna
Apa
Avram Iancu
Bietul Ioanide
Concert din muzică de Bach
Corn de vînătoare
Cruciada copiilor
Cunoaștere de noapte
Donna Alba
Drumul ascuns
Drumul cenușii

DUMITRU POP
Amintiri
Baltagul
Copil schimbat
Doine și strigături

ION POP
Apa de apoi
Areal
Atelierele
Athanor

Scanned with OKEN Scanner

Balada spînzuratului
Blănurile oceanelor
Carte de vise
Călcîiul vulnerabil
Cimitirul din stele
Cîntece de dragoste
Comedia literaturii
Contemplații
Corabia lui Sebastian
Dansul cu cartea
Democrația naturii
Desprinderea de țărm
Dialog la mal
Drumețul incendiar
Dulapul îndrăgostit

CORNEL ROBU
Copilăria unui netrebnic
De la noi la Cladova
Delirul
Dinu Milian

LIONEL DECEBAL ROȘCA
Divanul persian
Dureri înăbușite

OCTAVIAN ȘCHIAU
Amoriul din prieteșug
Caracteruri
Didahii
Din lumea celor care nu cuvîntă

ION ȘEULEANU
Ciuta
Culegere de proverburi sau
Povestea vorbii
Desculț
Duduca Mamuca

CĂLIN TEUTIȘAN
Alegere de stareță
Bujorești
Caietul verde
Chira Chiralina
Decorul speranței

SILVIA TOMUȘ
Ape adînci
Aurul negru
Balaurul
Catastrofa
Cîntare omului

MIHAELA URSA
Cîntarea munților
Degetul de gheață
Demonul

ION VARTIC
Act venețian
Capul de rățoi
Citadela sfărîmată
Craii de Curtea-Veche
D-ale carnavalului

VASILE VOIA
Comedia zorilor
Duhul pămîntului

Scanned with OKEN Scanner

INDICE GENERAL

A

Adam, Ion, 12, 43, 112
Adameşteanu, Gabriela, **298–300**
Adamov, Arthur, 42
Agârbiceanu, Ion, 70, 253, **279-81**
Aitmatov, Cinghiz, 27
Albu, N., 201
Alecsandri, Vasile, 23, 82, 111, 117, **150–53**, 152, **173–75**, 193, 195, 211, 213, 226, **264–65**, **289–91**, **293–94**, **310–13**, 312, 313, 314
Alexandrescu, Grigore, 321
Alexandrescu, Sorin, 139
Alexiu, Lucian, 54, 276, 287
Anania, Valeriu, 170
Andreescu, M., 65
Andriescu, Alexandru, 235
Anghel, Dimitrie, 46, 66, 82, **116-18**, 117, 118, 171, 173
Anghelescu, A., 176
Anghelescu, Mircea, 40, 87, 88, 152, 154, 181, 182, 207, 213, 219, 228, 259, 321
Antonescu, Georgeta, 33, 282, 341
Antonesei, Liviu, 54
Apetroaie, Ion, 121, 336, 338
Apollinaire, Guillaume, 79
Ardeleanu, Virgil, 113, 120, 235
Argan, Giulio Carlo, 122
Arghezi, Tudor, 46, 59, 74, 82, **125–27**, 139, **175–76**, 177, 192, **195–97**, 203, 204, 251, **253–56**, 254, 256, 303, 318
Arion, George, 25, 92, 108
Arrabal, Fernando, 41
Arseniev, J. N., 129, 131
Asachi, Gheorghe, 116
Atanasiu, Victor, 29
Avrămuţ, Horia, 67

B

Baconsky, Anatol E., **95–98**, **109–10**, 161, 219, **231–32**, 259
Baconsky, Leon, 19, 197, 259, 289
Bacovia, George, **215–19**, **256–59**
Bădescu, Horia, 191, 193
Baiculescu, George, 87, 181, 207, 219
Băileşteanu, Fănuş, 209
Bălăiţă, George, 25
Bălan, Ion Dodu, 81, 85, 193
Bălaşa, Titus, 170
Bălcescu, Nicolae, 193, 221
Balotă, Nicolae, 19, 44, 67, 95, 99, 121, 125, 127, 136, 137, 147, 176, 197, 255, 256, 293, 324, 325, 328, 342
Baltag, Cezar, 292, **294–96**
Baltag, Nicolae, 110, 155
Baltazar, Camil, 272
Bălu, Ion, 51, 68, 69, 70, 95, 114, 116, 135, 137, 302, 303
Bănulescu, Ştefan, **131–34**, **326–28**
Banuş, Maria, **143–45**
Barbu, Constantin, 72
Barbu, Eugen, 173, 287
Barbu, Ion, 39, 52, 53, 139, 140, 141, 157, 196, 203, 204, 255, 272, 294, **316–18**
Barbu, Mihai, 164
Bărbulescu, C., 129, 131
Bariţ, George, 38
Bassarabescu, Ion A., 70, 227, 303
Beckett, Samuel, 41, 42, 249
Beniuc, Mihai, 38, 192, **199–201**
Berlogea, Ileana, 42
Besançon, Alain, 97
Bîrlea, Ovidiu, 314
Bîrseanu, Andrei, 313
Blaga, Dorli, 77, 159, 201, 202, 232, 234, 246
Blaga, Lucian, 11, 24, 37, 39, 73, **76–77**, 86, **157–59**, 195, **201–2**, **232–34**, **245–47**, 253

Scanned with OKEN Scanner

Blandiana, Ana, 84, **154–55**, **159–61**
Bobeș, Constantin Tita, 17
Bodnărescu, Samson, 23
Bogdan-Duică, G., 33, 81, 195, 213, 256
Bogza, Geo, **137–39**, 329
Boldan, E., 195
Bolintineanu, Dimitrie, 23, 116, **153–54**, **220–22**, 312
Bolliac, Cezar, 116, 129, 321
Borbély, Ștefan, 25, 124, 164, 334
Borges, Jorge Luis, 308
Botez, Cornelia, 219, 259
Botez, Octavian, 19
Botnărescu, Samson, 23
Bourget, Paul, 18
Boutière, Jean, 36
Brădățeanu, Virgil, 50, 175
Braga, Corin, 324
Braga, Mircea, 110, 121, 175, 232
Brandi, Cesare, 122
Brătescu-Voinești, Ion Alexandru, 70
Bratu, Savin, 87, 305, 308, 342, 343, 344
Breazu, Ion, 57, 103, 201
Breban, Nicolae, **105–8**, **322–24**
Breton, André, 62
Brîncuș, Grigore, 122
Brumaru, Emil, **338–40**
Büchner, Georg, 269, 270
Bucur, Marin, 192, 193
Budai Deleanu, Ioan, 20
Buduca, Ioan, 124, 129
Buzea, Constanța, **168–69**
Buzura, Augustin, **9–10**, 88, 94, 131, **331–32**

C

Călin, Liviu, 261
Călinescu, Alexandru, 18, 19, 164, 223, 226, 249, 287, 291, 340, 342
Călinescu, G., 10, 16, 17, 18, 19, 23, 35,.36, 40, 43, 46, 48, 50, 57, 67, 70, 72, 76, 80, 81, 82, 83, 85, 87, **94–95**, 94, 95, 103, 104, 111, 112, 116, 117, 122, 127, **134–37**, 147, 148, 151, 152, 166, 167, 173, 175, 176, 181, 184, 190, 199, 201, 211, 213, 219, 220, 226, 228, 229, 236, 238, 244, 251, 254, 256, 259, 265, 268, 270, 274, 278, 289, 291, 305, 307, 310, 312, 318, 324, 331, 336, 343, 344
Călugăru, Ion, **228–29**
Camilar, Eusebiu, **75–76**
Cândroveanu, Hristu, 205
Cantacuzino, Ion I., 187
Cantemir, Antioh, 121
Cantemir, Dimitrie, 20, 226
Caracostea, Dumitru, 279
Caragiale, Ion Luca, 41, 47, 50, 54, 61, 81, 103, 107, **223–26**, 228, **260–62**, 328, **325–26**, 336
Caragiale, Mateiu I., **235–39**, 280, 317
Caraion, Ion, **44–46**, **176–79**, 196, 197, 205, 219, 259
Carandino, Nicolae, 119
Carcalechi, E., 23
Cârneci, Magda, 100
Cassian, Nina, **155–57**
Cazaban, Ștefan, 262
Cazacu, Boris, 289
Cazimir, Ștefan, 226, 228
Ceaușescu, Nicolae, 281
Cehov, Anton Pavlovici, 41, 331
Cervantes, Miguel de, 141, 247
Charcot, Jean-Martin, 18
Chendi, Ilarie, 23, 281, 302
Chinezu, Ion, 38, 201, 230
Chiriță, Constantin, **182–83**
Cincă, Stelian, 105
Ciobanu, Mircea, 127
Ciobanu, Nicolae, 72, 76, 82, 110, 159, 164, 168, 253
Ciobanu, Valeriu, 83
Ciocârlie, Livius, 54, **205–7**
Cioculescu, Șerban, 19, 33, 82, 88, 104, 113, 117, 118, 139, 148, 181, 203, 205, 207, 220, 226, 228, 238, 239, 255, 256, 261, 262, 312, 321, 325, 326, 331, 335
Ciopraga, Constantin, 19, 47, 48, 51, 57, 82, 84, 85, 86, 87, 105, 118, 164, 192, 193, 209, 219, 242, 259, 279, 281, 306, 308, 331, 344

Scanned with OKEN Scanner

Cioran, Emil, 292
Ciprian, George, **118–19**
Cîrstoiu, Cornel, 211, 213
Cistelecan, Alexandru, 25, 101, 102, 129, 142, 143, 219, 296, 340
Ciureanu, P., 16
Claudel, Paul, 142
Cocea, N. D., 276
Conachi, Costache, **36–37**
Constantin, Ilie, **291–93**
Constantinescu, Claudiu, 27
Constantinescu, Pompiliu, 19, 60, 67, 70, 82, 112, 113, 114, 116, 137, 139, 176, 187, 191, 193, 198, 199, 201, 205, 220, 238, 254, 256, 259, 260, 262, 269, 270, 274, 279, 318, 324, 331
Constantinescu, Romanița, 102
Corbière, Tristan, 79
Cornea, Paul, 37, 40, 182, 195, 202, 211, 213, 234, 250, 291, 294, 312, 326, 335, 336
Coșbuc, George, 32, **79–81**, 82, 117, 143
Cosma, Andrei, 10, 44, 94, 95, 108, 164, 182
Coșovei, Traian T., 58, **89–91**
Costin, Miron, 21
Cotruș, Ovidiu, 25, 238
Crăciun, Gheorghe, **12–14**, 30, 31, 84, 219
Creangă, Ion, 28, **33–36**, 33, 36, 37, 103, 156, 164, 229, 280
Cristea, Dan, 19, 276
Cristea, Teodor, 59, 60
Cristea, Valeriu, 31, 33, 36, 89, 141, 145, 157, 159, 162, 164, 176, 179, 283, 300, 340
Cristescu, Maria Luiza, 48, 85, 220, 331
Cristoiu, Ion, 281, 284, 323
Crohmălniceanu, Ovid S., 19, 29, 51, 52, 64, 70, 79, 85, 87, 105, 108, 110, 111, 112, 116, 118, 119, 127, 134, 136, 137, 139, 162, 164, 185, 189, 198, 199, 205, 219, 220, 229, 249, 259, 270, 274, 325, 329, 331, 342
Cubleșan, Constantin, 50, 81, 98
Culcer, Dan, 38, 164
Culianu, Ioan Petru, 316
Curticăpeanu, Doina, 152
Cuza, A. C., 167

D

Damian, S., 95, 136, 137
Dan, Pavel, **229–31**
Dan, Sergiu Pavel, 51, 121, 166, 231, 242, 279, 316, 328
Danilov, Nichita, **57–58**
D'Annunzio, Gabrielle, 43
Daudet, Alphonse, 279
Davidescu, Nicolae, 190, 253
Delavrancea, Barbu Ștefănescu, **48–50**, 291
Dickens, Charles, 279
Dima, Alexandru, 32, 33, 195
Dimisianu, Gabriel, 10, 23, 94, 124, 134, 139, 164, 226, 253, 262, 284, 289, 326, 328
Dimitriu, Daniel, 287
Dimov, Leonid, 52, 53, 54, **139–41**, 142
Dinescu, Mircea, **284–85**
Dobrescu, Alexandru, 285, 340
Dobrogeanu-Gherea, Constantin, 81, 325
Doinaș, Ștefan Augustin, **23–25**, **72–74**, 126, 127, 142, 143, 157, 193, 223, 256, 265, 267, 292, 340
Dos Passos, John, 114
Dostoievski, Feodor M., 97, 115, 162, 169, 323, 344
Drăgan, Mihail, 19, 167, 207
Dragomirescu, Mihail, 57, 81, 117, 118, 148, 184, 187, 213, 281
Drimba, Vladimir, 40, 87, 88, 207, 265, 291, 321
Drouhet, Gh., 175
Dugneanu, Paul, 234
Duhamel, Georges, 83
Dumbravă, Bucura, 48
Dumitrescu, Geo, **74–75**
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, 305
Dumitriu, Petru, **242–45**
Dumitru, Ion, 45
Dürrenmatt, Friedrich, 41, 42

Scanned with OKEN Scanner

E

Eliade, Mircea, 167, 255, 272, 274, 307, **314–16**, 321, 328, 334
Eliot, T. S., 109, 141, 142
Eminescu, Mihai, 25, 29, 35, 39, 66, **70–72**, 80, 88, 90, 103, 105, 134, 159, **166–68**, 176, 177, 190, 191, 195, 196, 199, 207, 212, 213, 218, 232, 254, 257, 290, 291, 294, 295, 304, 311, 321
Ene, I., 173
Ene, Virgiliu, 264, 305
Eremia, Ion, 95

F

Fanache, Vasile, 12, 79, 81, 199, 201, 219, 226, 259, 262, 326
Fântâneru, Constantin, 201
Faulkner, William, 131
Felea, Victor, 154, 193, 223, **270–72**, 276, 293, 340
Filimon, Nicolae, 29, **179–82**, 180, 181, 244
Filipaș, Elena Zaharia, 121, 240
Firan, Florea, 256
Flămând, Dinu, 98, 284
Flaubert, Gustav, 142
Foarță, Șerban, **52–54**, 318
Fochi, Adrian, 314
France, Anatole, 16, 166, 308
Fredanov, Beate, 64
Friedrich, Hugo, 66, 238, 304
Fundoianu, Benjamin, 267

G

Gafița, Mihai, 43, 51, 70, 115, 116
Galaction, Gala, 28, 103, **276–79**
Gáldi, Ladislau, 213
Gană, George, 16, 77, 157, 158, 159, 202, 234, 246, 247
Genet, Jean, 41, 42, 119
Genette, Gérard, 333
George, Alexandru, 121, 139, 176, 197, 238, 239, 256, 262, 300
Georgescu, Alice, 42
Georgescu, Paul, 19, 20, 87, 95, 136, 137, 205, 289, 308
Gheorghiță, Gh., 181
Gheorghiu, Mihai Dinu, 19, 134, 175, 324, 340
Ghiacioiu, Viorica, 23
Ghidirmic, Ovidiu, 16, 134, 270, 289
Ghițulescu, Mircea, 175, 185, 291
Gibescu, George, 67, 318
Gide, André,95, 273
Gîrleanu, Emil, **302–3**
Giurgiu, Felicia, 168
Goethe, Johann Wolfgang, 308
Goga, Octavian, 279
Gogol, Nikolai V., 324
Golescu, Dinicu, 122
Goma, Paul, 25, **300–302**
Gorki, Maxim, 324
Grăsoiu, Dorina, 196,197, 253, 256, 274
Grigorescu, Dan, 38, 118
Grigurcu, Gheorghe, 25, 54, 60, 75, 99, 110, 141, 143, 144, 145, 156, 157, 159, 219, **222–23**, 232, 259, 276, 287, 340
Groșan, Ioan, **122–25**

H

Haneș, Petre V., 31, 33, 154, 195, 213
Hasdeu, Bogdan Petriceicu, 116, 130, 172, 312, 336, **334–36**
Hegel, Friedrich, 268, 323
Heliade Rădulescu, Ion, 32, **38–40**, **87–88**, 116, 196, 207, 321
Hesse, Herman, 308
Hitler, Adolf, 281, 282, 283, 341
Hodjak, Franz, 60
Holban, Anton, 43, 331
Holban, Ioan, 18, 19, 31, 36, 44, 48, 85, 89, 134, 249, 253, 300
Horodincă, Georgeta, 17, 52, 118, 308
Hugo, Victor, 21, 196, 265
Husar, Alexandru, 16, 19, 255
Husar, Margareta, 193
Huxley, Aldous, 25, 95
Huzar, Eugène, 39

Scanned with OKEN Scanner

I

Ianoși, Ion, 16
Ibrăileanu, Garabet, **16-19**, 46, 47, 48, 82, 83, 85, 152, 173, 175, 195, 226, 254, 264, 278, 344
Ibsen, Henrik, 41, 184
Ierunca, Virgil, 98
Ionesco, Eugène, 41, 42
Ionescu, C., 16
Ionescu, Nae, 272, 274
Iordănescu, Ștefan, 41
Iorga, Nicolae, 23, 57, 81, 82, 88, 104, 175, 181, 188, 196, 207, 211, 213, 242, 253, 278, 279, 281, 291, 294, 296, 312, 343, 344
Iorgulescu, Mircea, 10, 44, 65, 89, 94, 141, 143, 144, 145, 155, 157, 164, 173, 276, 283, 287, 340, 342
Iosif, Ștefan Octavian, **116-118**
Iosifescu, Silvian, 226, 261, 320, 326
Iova, Victor, 120
Isac, Carol, 215
Isanos, Elisabeta, 193
Isanos, Magda, **190–93**
Isopescu, M. V., 105
Istrati, Panait, 131, **170–73**
Ivanovici, Victor, 64, 183
Ivașcu, George, 294
Ivasiuc, Alexandru, **43–44**, 131, **234–35**, **251–53**, 332
Ivireanul, Antim, 122, **296–98**

J

Jacob, Max, 79
James, Henry, 83
Jarnik, Ioan Urban, **313–14**
Jebeleanu, Eugen, **58–60**, 215, 219, 259
Joyce, James, 286, 308
Jünger, Ernst, 308

K

Kayser, Wolfgang, 68

L

La Fontaine, Jean de, 81
Labiș, Nicolae, 127, 154, 159, 232, 266, 292
Laertios, Diogenes, 18
Lafargue, Paul, 304
Laforgue, Jules, 78, 79
Lanciano, Gino Carabba, 16
Lautréamont, Isidore Ducasse, conte de, 118
Lazăr, Monica, 231
Lăzărescu, Gheorghe, 19, 79, 199
Lefter, Ion Bogdan, 148, 217, 219, 259
Leon, Virgil, 54
Leonte, Liviu, 23, 108
Leroux, Pierre, 39
Livescu, Cristian, 12, 110, 111, 112
Llosa, Mario Vargas, 131
Lovinescu, Eugen, 19, 21, 23, 29, 47, 50, 57, 67, 82, 86, 87, 104, 105, 114, 116, 117, 137, 146, 148, 167, 181, 187, 189, 219, 220, 228, 229, 242, 253, 259, 274, 278, 279, 281, 302, 303, 320, 324, 326, 331, 344
Lovinescu, Horia, **183–85**
Lovinescu, Monica, 10, 27, 89, 94, 108, 300, 328
Ludescu, Sergiu, 201

M

Macedonski, Alexandru, 35, 46, **145–46**, 179, 190, 256, 257
Maior, Petru, 122
Maiorescu, Titu, 116, 166, 226, 228, 261
Mălăncioiu, Ileana, **51–52**, 192
Maliţa, Liviu, 302
Mallarmé, Stephane, 73, 190
Mancaş, Mircea, 189
Manea, Norman, 25, 84
Maniu, Adrian, **78–79**, 158, **197–99**, 253, 259
Mann, Thomas, 92, 107, 206, 244, 249
Manolescu, Florin, 27, 46, 98, 164, 228, 262
Manolescu, Nicolae, 19, 25, 48, 61, 62, 67, 75, 79, 86, 87, 94, 95, 98, 101, 108, 124, 127, 129, 134, 135, 137, 141, 143, 145, 150, 156, 161, 163, 164, 182, 185, 193, 205, 209, 214, 219,

Scanned with OKEN Scanner

220, 223, 240, 242, 243, 245, 253, 256, 259, 272, 288, 289, 300, 305, 307, 308, 310, 318, 323, 324, 331, 335, 336
Manu, Emil, 44, 46, 166, 177, 179, 183, 256
Marcea, Pompiliu, 308, 342
Mărculescu, Sorin, **141–43**
Marin, Mariana, **60–62**
Marinescu, Angela, **100–101**
Márquez, Garcia, 131
Martin, Aurel, 25, 50, 75, 156, 181, 193
Martin, Mircea, 95, 110, 139, 150, 154, 155, 232
Marx, Karl, 20, 304
Massoff, Ioan, 105, 119, 175, 262
Maupassant, Guy de, 54, 279
Mérimée, Prospère, 21
Micu, Dumitru, 28, 29, 57, 64, 65, 75, 79, 81, 82, 95, 105, 108, 111, 112, 118, 127, 137, 141, 144, 145, 155, 156, 168, 169, 176, 187, 190, 193, 197, 205, 219, 220, 245, 256, 259, 278, 279, 281, 289, 313
Mihăescu, Gib I., **324–25**
Mihăieș, Mircea, 14, 129, 249
Mihăilescu, Dan C., 77, 142, 143, 167, 207, 247
Milea, Ioan, 217, 259
Milescu, Nicolae, **129–31**
Milicescu, Emilia St., 50
Mille, Constantin, **303–5**
Mincu, Marin, 88, 129, 207, 240, 287, 318, 321, 329, 340
Mîndra, Vicu, 175, 188, 189
Minulescu, Ion, **164–66**
Mladin, Emil, 91
Modola Prunea, Doina, 50
Moldovan, Ioan, 102
Montale, Eugenio, 59
Moraru, Cornel, 25, 150, 164, 202, 207, 219, 259, 300
Morgenstern, Christian, 79
Mrozek, Slavomir, 41
Mugur, Florin, 60, 162, **265–67**
Mumuleanu, Barbu Paris, **121–22**
Munteanu, George, 81, 245
Murărașu, Dumitru, 166, 167
Mureșan, Ion, **127–29**
Mureșan-Ionescu, Marina, 168
Musil, Robert, 308
Mușina, Alexandru, **101–2**, 127, 219, 259
Muthu, Mircea, 159, 205, 238, 251, 279, 318

N

Nădejde, Ioan, 304
Nădejde, Sofia, 48
Naum, Gellu, **62–64**, 98, **328–29**
Neagu, Fănuș, 131, 276
Neculce, Ion, 130
Nedelciu, Mircea, **29–31**
Nedelcovici, Bujor, **25–27**, 95
Negoițescu, Ion, 27, 43, 44, 57, 58, 66, 79, 81, 125, 129, 162, 164, 195, 199, 219, 229, 253, 259, 274, 279, 280, 281, 291, 292, 293, 308, 328, 340, 342
Negri, Elena, 311
Negrici, Eugen, 298
Negruzzi, Constantin, **21–23**, 165, 226, 308
Negruzzi, Iacob, **226–28**, 312
Neuman, J., 19
Nicolau, Petre, 234
Nicolescu, G.C., 175, 265, 294, 305, 312
Nietzsche, Friedrich, 11, 24, 73, 107, 187, 323
Nistor, Ion, 29, 259, 279
Nițescu, Marin, 102
Noica, Constantin, 72
Novalis, 98

O

Odobescu, Alexandru, 23, 172, 193, **211–13**, **308–10**, **312**
Olăreanu, Costache, **247–49**
Omăt, Gabriela, 98
Oprea, Alexandru, 19, 85, 172, 173
Oprea, Ștefan, 42
Oprea, Nicolae, 27
Oprescu, George, 40
Oprișan, Ion, 86, 87, 137, 336
Orlea, Oana, 95
Ornea, Zigu, 137, 274, 305, 342

Scanned with OKEN Scanner

Orwell, George, 25, 95

P

Paleologu, Alexandru, 16, 25, 58, 59, 60, 67, 86, 87, 209, 240, 307, 308, 344
Panaitescu, Petre, 131
Pann, Anton, **249–51**
Pantea, Aurel, 100, 129
Papadat-Bengescu, Hortensia, **46–48**, 48, **83–85**, **219–20**, 280, 322, **329–31**
Papadima, Liviu, 98
Papadima, Ovidiu, 19, 110, 111, 112, 116, 314
Papahagi, Marian, 16, 18, 19, 25, 73, 81, 98, 124, 125, 127, 135, 136, 137, 145, 150, 161, 169, 179, 207, 238, 249, 256, 318
Papu, Edgar, 23, 38, 250, 306
Paraschivescu, Miron Radu, **202–5**
Parpală, Emilia, 176
Paruit, Alain, 25, 60, 62, 300
Păcurariu, Dimitrie, 37, 195, 211, 213, 222
Pătrășcanu, D.D., 28
Pavel, Laura, 108
Pecican, Ovidiu, 324
Peltz, Isac, **112–13**
Perian, Gheorghe, 14, 31, 58, 62, 125
Perpessicius, D. Panaitescu, 17, 19, 38, 72, 85, 87, 105, 114, 116, 137, 151, 166, 167, 173, 176, 187, 193, 215, 229, 235, 238, 245, 259, 268, 270, 274, 281, 308, 328, 331
Perse, Saint-John, 142
Petică, Ștefan, 46, **189–90**
Petraș, Irina, 89, 150, 324
Petrașcu, Nicolae, 43
Petrescu, Aurel, 270
Petrescu, Camil, **14–16**, 43, 47, 48, 84, 115, **267–70**, 274, 319, 320
Petrescu, Cezar, **50–51**, **67–70**, **113–16**, 146, 314
Petrescu, Ioana Em., 40, 222, 318
Petrescu, Liviu, 10, 43, 124, 150, 220, 238, 325, 331, 334
Petreu, Marta, 100
Petroveanu, Mihail, 219, 257
Philippide, Alexandru, **65–67**, 137, 155, 201, 279
Pillat, Cornelia, 12, 112
Pillat, Dinu, 12, 82, 112, 119, 121, 279, 318
Pillat, Ion, **110–12**
Pillat, Monica, 134
Pintea, G. M., 172, 173
Pinter, Harold, 41, 42
Pirandello, Luigi, 41
Piru, Alexandru, 12, 16, 19, 23, 40, 75, 88, 100, 112, 119, 122, 131, 137, 139, 141, 145, 152, 155, 157, 164, 175, 193, 205, 207, 211, 213, 229, 245, 274, 291, 294, 305, 308, 312, 321, 323
Pîrvulescu, Ioana, 102
Platonov, Andrei, 95
Poantă, Petru, 75, 79, 81, 141, 157, 179, 183, 205, 276, 285, 293, 296, 340
Podoabă, Virgil, 207, 302, 334
Pop, Dumitru, 231
Pop, Ion, 25, 54, 64, 75, 79, 100, 145, 155, 157, 159, 161, 169, 179, 202, 207, 215, 219, 223, 232, 234, 259, 267, 270, 272, 293, 296, 318, 329, 340
Popa, Marian, 52, 75, , 127, 145, 183, 270, 285, 287
Popa, Mircea, 57, 98, 281
Popa, N.I., 23
Popa, Victor Ion, **187–89**
Popescu, Dumitru Radu, 65, 92, 131, 164
Popescu, Marian, 65, 103, 164
Popescu, Petru, **340–42**
Popescu, Radu, 205, 320
Popovici, Dumitru, 39, 40, 195, 207, 211, 213, 222, 321
Popovici, Vasile, 87
Potestà, P., 16
Preda, Marin, 32, 92, 93, 105, **161–64**, 226, **281–84**
Preda, Nicolae, 164
Predescu, Lucian, 195
Prelipceanu, Nicolae, **274–76**
Pricop, Constantin, 76, 143

Scanned with OKEN Scanner

Protopopescu, Alexandru, 19, 25, 325
Proust, Marcel, 16, 161, 219, 237
Pușcariu, Sextil, 279, 344

R

Radu, Olimpia, 87
Rădulescu-Dulgheru, G., 291, 294, 312
Raicu, Lucian, 52, 63, 64, 75, 134, 164, 255, 284, 289, 293, 296, 328
Ralea, Mihai, 82, 254
Ranetti, George, 116
Râpeanu, Valeriu, 105, 113, 116, 187, 189, 264
Raşcu, I. M., 167
Rău, Aurel, 112
Rebreanu, Liviu, 48, 57, 70, 72, 85, **146–48**, 161, **185–87**, 188, 189
Regman, Cornel, 25, 36, 54, 57, 64, 87, 124, 155, 168, 169, 177, 179, 195, 235, 245, 265, 276, 280, 281, 284, 285, 294, 312, 334
Rilke, Rainer Maria, 24, 59, 111, 142
Rimbaud, Arthur, 98, 127
Rolland, Romain, 270
Roman, Ion, 117, 154, 251
Romanescu, Ioanid, **285–87**
Romoşan, Petru, **213–14**
Rosetti, Alexandru, 226
Rosetti, Constantin A., 304, 312
Rotaru, Ion, 82, 139, 164, 175, 189, 211, 289, 312
Rotaru, Rodica, 19, 122
Russo, Alecu, **31–33**, **193–95**
Rusu, Aurelia, 167, 181
Rusu, Liviu, 168

S

Sadoveanu, Ion Marin, 70, 319, 320
Sadoveanu, Izabela, 281
Sadoveanu, Mihail, 28, 48, 68, 70, 76, **85–87**, 120, 146, **207–9**, **239–40**, **241–42**, 253, **305–8**, 324, 328, **342–44**
Sadoveanu, Profira, 308, 344
Sălcudeanu, Petre, **92–94**, 308, 344
Săndulescu, Alexandru, 43, 50, 82, 250, 251
Sartre, Jean Paul, 119, 131
Sasu, Aurel, 57, 81, 98, 121, 127, 145, 161, 164, 169, 179, 256, 281, 324
Savu, Tudor Dumitru, 131
Scarlat, Mircea, 36, 52, 159, 190, 199, 202, 205, 211, 212, 213, 219, 259, 294, 313, 318
Scarlat, Nicolae, 40, 41
Scheler, Max, 268
Schopenhauer, Arthur, 18, 71, 168, 323
Scridon, Gavril, 79, 80, 81
Sebastian, Mihail, 19, 112, 176, 229, **272-274**
Shaw, Bernard, 270
Shelley, Percy Bysshe, 43
Silvan, P. E., 110
Silvestru, Valentin, 16, 42, 136, 262, 270
Simion, Eugen, 10, 20, 25, 44, 52, 57, 58, 67, 72, 74, 75, 89, 94, 95, 98, 100, 102, 110, 121, 124, 129, 139, 141, 145, 155, 156, 157, 159, 161, 163, 164, 167, 197, 202, 213, 214, 222, 232, 234, 249, 250, 253, 256, 267, 278, 279, 284, 285, 287, 289, 300, 302, 316, 328, 329, 332, 334
Simuț, Ion, 113, 121, 148, 219, 259, 302, 332
Sin, Mihai, **88–89**
Sion, George, 129, 131
Sîrbu, I., 270
Sîrbu, Ion D., **19–21**, 95
Slavici, Ioan, 29, **102–4**, 103, 104, 279
Sorescu, Marin, **64–65**, 116
Sorescu, Roxana, 37, 183
Soviany, Octavian, 91, 102
Spiridon, Monica, 124, 134, 161, 162, 164, 240
Stancu, Nicolae, 185
Stancu, Zaharia, **287–89**
Stănescu, Nichita, 39, 40, 182, 183
Stănoiu, Damian, **27–29**
Starobinski, Jean, 79
Steinhardt, Nicolae, 14, 54, 113, 139, 148, 223
Stelian, Constantin, 201
Stere, Maria, 16
Stratan, Ion, 90

Scanned with OKEN Scanner

Streinu, Vladimir, 19, 33, 36, 79, 81, 88, 104, 112, 120, 176, 181, 198, 199, 201, 207, 216, 219, 228, 238, 255, 308, 312, 321, 324, 325
Strindberg, August, 41
Struțeanu, Scarlat, 226

Ş

Şerban, Geo, 33, 195, 201, 243, 244, 245
Şerban, I.D., 12
Şeuleanu, Ion, 334
Şora, Mariana, 264
Ştefănescu, Alexandru, 74, 134, 164, 232
Ştefănescu, Mircea, **214–15**
Şuluțiu, Octav, 119, 176, 201
Şuteu, Flora, 72, 167

T

Tacciu, Elena, 25, 143
Tănăsescu, Antoaneta, 139
Taşcu, Valentin, 276
Tartler, Grete, 25, 101, 276
Tăslăuanu, Octavian C., 57, 279
Tătaru, Cristina, 25
Tăuşan, V.A., 112
Teodoreanu, Ionel, 48, 115, 314
Teodorescu, Alexandru, 37
Teodorescu, Ecaterina, 37
Teodorescu, Magda, 91
Teodorescu, Virgil, **98–100**
Teodorescu-Braniște, Tudor, 17
Theodorian, Caton, **104–5**
Thieberger, Richard, 269
Titel, Sorin, 76, 245
Tocilescu, Alexandru, 41
Tocilescu, Olga, 16
Todoran, Eugen, 77, 202, 247
Todorov, Tzvetan, 315
Tolstoi, Lev N., 16, 342
Tomaziu, George, 45, 169, 238
Tomuş, Mircea, 12, 80, 81, 87, 112, 120, 155, 170, 219, 226, 235, 262, 337
Topîrceanu, George, 46, **81–82**, 116
Tudoran, Radu, 70
Tudor-Anton, Eugenia, 19, 46, 83, 183
Tupan, Maria Ana, 65, 159, 318
Turgheniev, Ivan, 16, 18
Tzara, Tristan, 79

Ţ

Ţeposu, Radu G., 14, 19, 31, 124, 108, 125, 129, 134, 185, 214, 334
Ţichindeal, Dimitrie, 122
Ţimiraş, Nicolae, 34, 36
Ţoiu, Constantin, 131, **148–50**
Ţugui, Grigore, 207
Ţugui, Pavel, 95, 98, 110, 232, 321

V

Văcărescu, Iancu, **209–11**
Văcărescu, Ienăchiță, 122
Vaida, Mircea, 118, 172, 173
Vârgolici, Teodor, 50, 118, 154, 182, 195, 213, 222, 278, 279, 303
Vartic, Ion, 18, 19, 119, 134, 185, 274, 326, 328
Vartic, Mariana, 57, 324
Vatamaniuc, Dumitru, 57, 72, 80, 81, 281
Veroiu, Mircea, 17
Vian, Boris, 42, 141
Vianu, Tudor, 33, 43, 57, 84, 88, 103, 104, 112, 116, 127, 146, 151, 173, 181, 195, 196, 197, 219, 220, 228, 238, 250, 259, 264, 278, 279, 302, 303, 307, 308, 310, 312, 316, 318, 320, 321, 331, 336, 337, 338, 344
Vinea, Ion, 79, 229
Vişniec, Matei, **40–42**
Vlad, Alexandru, 84, **332–34**
Vlad, Ion, 10, 57, 70, 86, 87, 94, 98, 121, 134, 164, 209, 228, 231, 240, 242, 245, 279, 281, 283, 300, 308, 328, 344
Vlahuță, Alexandru, 46, 81, **262–64**, 279
Vlasiu, Ion, **37–38**, , 199
Vodă Căpuşan, Maria, 16, 270
Voiculescu, Vasile, **119–21**, **336–38**
Voronca, Ilarie, 63, 254
Vulcan, Iosif, 279
Vulturescu, George, 98

Scanned with OKEN Scanner

W

Weiss, Peter, 270
Wells, H.G., 25

Z

Zaciu, Mircea, 19, 29, 38, 44, 46, 47, 48, 56, 57, 58, 60, 70, 75, 81, 83, 85, 98, 114, 116, 127, 145, 161, 167, 169, 179, 187, 196, 197, 238, 256, 279, 280, 281, 336, 342
Zamfir, Mihai, 47, 48, 195
Zamfirescu, Duiliu, 16, **42–43,** 116, 244
Zamfirescu, George Mihai, 23, 270, **319–21**
Zamfirescu, Ion, 270
Zamiatin, Evgheni, 25, 95
Zarifopol, Paul, 19, 118, 226, 228, 326

Scanned with OKEN Scanner

ISBN-973-30-3245-X

Scanned with OKEN Scanner